

آفاق السيف ٢١



الهيئة العامة لقصور الثقافة

الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري



سعيد شيمى

الجزء الأول



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

آفاق السينما

٢١

الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى

(الجزء الأول)

تأليف: سعيد شيمى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفتحي

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

آفاق السينما

رئيس التحرير
أحمد الحضري

مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة

فهرس الجزء الأول

- ٧ - إهداء.....
- ٨ - مقدمة المؤلف.....
- ١٢ - عن المبدع الأول.....
- ١٨ - المؤثرات الخاصة .. والأمريكانى.....
- ٢٢ - الفيلم والخيال.....
- ٢٦ - الإرهاصات الأولى فى بلادنا.....
- ٣٨ - المؤثرات الخاصة التى استعملت فى الأفلام المصرية.....
- ٤٢ - كيف تعمل السينما .. نظرية الرؤية البشرية والحركة.....
- ٤٨ - الكاميرا الساحرة... وعفازيت العمل.. داخل البلاتوه.....
- ٤٧ - خاتم سليمان وعروس النيل!.....
- ٤٩ - آه وآه ..من الشيبهين!.....
- ٥٣ - توفيق الدقن: العلبة دى فيها إيه؟.....
- ٦٣ - بتلومونى ليه !.....
- ٧٠ - بوخينى بالمونة.....
- ٧٣ - اشتاتنا ..أشتوت!.....
- ٧٦ - ياليلة سودة... يا ولاد!.....
- ٧٧ - جوز الأربعة داخل الزجاجاة؟.....
- ٨٠ - إسماعيل يس يهرب وعادل إمام يجرى.....
- ٨٢ - دنيا بالمعكوس.....
- ٨٣ - شر فريد شوقى.....
- ٨٥ - حقيبة الساحر.....
- ٨٧ - القار ميكى ومشمش أفندى وحبوب وحبوبة.....
- ٩٢ - هل من تطور؟.....
- ٩٤ - فن المكياج يتقدم فى حلود.....
- ٩٨ - عن البدايات والرواد.....

آفاق السينما

٢١

• الخدع والمؤثرات الخاصة

فى الفيلم المصرى

(الجزء الأول)

• تأليف : سعيد شيمى

مراجعة لغوية : أسامة عبد الهادى

• مارس ٢٠٠٢ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

١- مقدمة المؤلف

قد لا أكون تجاوزت الحقيقة، حين أقر وأنا في العقد السادس من عمري أن ما شدنى وجذبنى لمشاهدة السينما فى الصغر هو أفلام الحركة والخيال والتاريخ.. أى أفلام المؤثرات الخاصة وما تحمل من آفاق شاسعة غاية فى التشويق لتحريك الخيال بشتى الوسائل الفنية.

كان نوم الظهيرة هو الطريق العائلى للذهاب لدار السينما ليلا وخاصة فى الإجازات الصيفية، فوالدى كان يتبع هذا النظام معنا، فلا سهر بدون نوم ظهرا. كان طبيبا وكانت المحافظة على صحة أبنائه تشغله، لذا اتبع هذا النظام الصارم برغم أن نور العرض أيامها كانت تنهى عروضها - بالكثير - عند منتصف الليل.

كانت تنور بينى وبين أختى الكبرى حميدة مشاجرات عديدة بسبب اختيار الفيلم الذى سنشاهده، فأنا أطلب أفلام الضرب والحركة، وهى متمسكة بكل ما هو حب ورومانسى، ولكن والدى كان يحكم بيتنا بالعدل، فشاهدت هى الكثير من أفلام الحركة وشاهدت أنا بنورى العديد من أفلام الحب المملة بالنسبة لى وقتها.

كنت لم أتجاوز التاسعة حين لفت نظرى - حادث القطار - أثناء مشاهدة فيلم «سيدة القطار» بطولة لىلى مراد وأنور وجدى وإخراج يوسف شاهين ومدير التصوير محمود نصر عام ١٩٥٢ بدار سينما حديقة بارادى بأرض شريف بعابدين وتساءلت أين هذا الكوبرى؟، فأنا ألاحظ كل صيف أثناء ذهابنا إلى المصيف بالإسكندرية أن القطار يسير ويجوارنا أرض زراعية منبسطة ممتدة إلى مدى الرؤية ليست هناك كبرى إلا على النيل ولا تبدو بالشكل الذى شاهدته فى الفيلم، كنت صبيبا متأملا وأحب أن أعرف كل شئ، خاصة بعد أن أثار فضولى كثيرا غموض السينما نفسها وذلك الشماع المنبعث من الخلف، المهم هداى تفكيرى إلى أنه ربما يوجد فى

جنوب مصر بالصعيد مثل هذه الكبارى، وإن كنت لم أدرك أيامها الحقيقة التى عرفتھا حين زاد علمى ووعى السينمائى وهويت الفن السابغ بكل حب، إن تلك المشاهد مجرد خدع ومؤثرات خاصة.

وقد كان من السهل - أيام إنتاج أفلام الأبيض والأسود - طبع لقطة الحادث من أى فيلم أجنبى، ووضعها - أى لصقها - فى الفيلم المصرى، وهذا لم يحدث فى فيلم «سيدة القطار»، فقد حكى لى مدير التصوير الكبير محمود نصر، أنهم أحضروا قطارين لعبة وقاموا بعمل الخدعة بعد بناء طريق لهدين القطارين فى نموذج مصغر لماكيت صنعه مهندس المناظر أنطون بوليزويس فى ستوديو مصر. ولقد حدث معى شخصا فى فيلم ملون من تصويرى من إنتاج منتج لبنانى فى منتصف الثمانينيات، أنه (لصق) لقطة حادث سيارة مأخوذة من فيلم تجارى لسينما هونج كونج، وكفى الله المؤمنين شر القتال.

وربما كان هذا الاستسهال - وهو سرقة فنية بكل المقاييس - أحد الأسباب والظروف العديدة التى ساهمت فى عدم تطور استعمال المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية كما سلّوضح هذا فى متن الكتاب.

ولكن هذا لاينفى أن استعمال المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية قد ظهر مبكرا منذ عام ١٩٢٢، ولكن كانت المشكلة دائما هى عدم وجود مؤسسة خاصة أو شركة أو جهاز إدارى يعمل على تبنى هذا الفرع من الفن الذى يحتاج إلى الابتكار والتطور المستمر، حتى حين تم إفتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥م وأنشئ به قسم خاص للمؤثرات الخاصة، لم يكن بالمفهوم الحقيقى العلمى للخدع والمؤثرات ولم تتم الاستعانة بخبير من الخارج ليعلم الفنانين المصريين الخدع كباقى الأقسام والمهن. يل أنحصر دور هذا القسم فى تصوير عناوين الأفلام أو صنع أفلام كرتونية بدائية، وكان المصور اللبنانى روبر طمبا أحد العاملين الأوائل فى هذا القسم.

والحقيقة التى لا يمكن إنكارها أن تقدم صنع الخدع فى الأفلام المصرية هو مجهود فردى بحث لأشخاص على مر السنين، وابتكارات مجتهدين سواء كانوا مديرى تصوير أو فنىي معامل أو مهندسى مناظر وعلى قمة كل هؤلاء بالطبع يأتى المخرج المصور المونتير الرائد نيازى مصطفى، الذى كان له دور ريادى قوى فى أفلام المؤثرات الخاصة، ولقد كان الرجل موسوعة حقيقية فى كل فروع العمل الفيلمي وله نصيب كبير فى الأعمال السينمائية التى تعتمد على خداع الكاميرا وخلافه.

والحقيقة الثانية التي تؤلم نفسى أننا فى أوائل القرن الواحد والعشرين وفى بلد تاريخه السينمائى عريق إلا أن الخدع السينمائية فيه لم تتطور كما نرى الآن فى السينما العالمية، فقد أصبح الإبهار البصرى والصوتى إحدى سمات السينما فى العالم واعتمدت الخدع على تقنيات حديثة متشابهة تجمع بين أعمال التصوير السينمائى والمعمل والنماذج والكومبيوتر والابتكارات الفكرية والعلمية والمهنية للأفراد، ونحن من كل ذلك فى سبات عميق من النوم الخامل الجاهل بكل متطلبات هذا الفرع السينمائى الهام.

ولقد ناديت كثيرا وتكلمت مع زملاء وأصدقاء لإنشاء قسم خاص فى المعهد العالى للسينما يدرس ويخرج لنا خبراء مبتكرين فى الخدع السينمائية.. ولكن للأسف لم أجد استجابة ولم ينتبه أحد حتى الآن لأهمية تلك التكنولوجيا المتجددة التى تجدد دماء السينما المصرية.

وأرجو أن يكون هذا الكتاب رسدا وتعريفا بتاريخ المؤثرات الخاصة فى مصر ولمرحلة ستكون بالضرورة تاريخية، أملا أن تنتبه الأجيال القادمة لأهمية ما أقوله وما أطالب به، وليعمل الزملاء فى المعاهد والكليات المتخصصة على إنشاء هذا القسم بأسرع ما يمكن وجلب الخبراء له من الخارج - ليس هذا عيبا أو انتقاصا لمكانتهم - بل هكذا فعل الاقتصادى الكبير طلعت حرب عند افتتاح مدرسة ستوديو مصر، وكلنا يعلم مدى التقدم والازدهار الذى ساهم به ستوديو مصر ورجاله من جيل الرواد من أساتذتنا العظام فى صناعة السينما المصرية.

يجب أن ننظر لذلك بكل اهتمام واعتبار لأن التقدم فى القرن الواحد والعشرين لن ينتظر أحدا، بل يجب أن تلحق به بأسرع ما يمكن وخاصة فى كل ما يخص ثقافة الصور المتحركة، فهذا القرن الحالى هو - بدون شك - قرن الصورة المحاصرة لنا من كل جانب، ليس فى السينما فقط كما تربى جيل أبائنا وجيلنا، ولكن فى السينما والتلفزيون والبلث الفضائى والإنترنت والكومبيوتر.. وكل لحظة من حياتنا.

وفى كافة أرجاء العالم يوجد للمؤثرات الخاصة رجالها المتخصصون الذين يعملون على تطوير هذا المجال، أما فى مصر فالأمر مجرد اجتهاد للمصورين وغيرهم، لأنها تتم فى حدود ضيقة للغاية، تجعلك مدفوعا لأن تفكر وتنفذ ما تريد كما حدث معى فى التصوير السينمائى تحت سطح الماء، أو التفكير فى بعض الحيل التى تفيد الدراما والصورة فى أفلامى. وكثير من الزملاء فعلوا مثلى سواء فى الماضى أو

الحاضر.

وهذا الكتاب هو رصد للخدع والمؤثرات الخاصة التى استعملت بكثرة فى الأفلام المصرية من عام ١٩٢٢م إلى عام ٢٠٠٠م موضحاً طرق صنعها وابتكاراتها، ولكن ليس هذا هو الهدف من الكتاب، فكتب دراسة الخدع تملأ الأسواق الآن، ولكن أردت أن أوضح التصاق الحدث الدرامى والكوميدي والتاريخى بهذه المؤثرات الخاصة والخدع، وما سببته من زواج جماهيرى للأفلام المصرية، فالخيال وما لا يستطيع أن يصنعه الإنسان فى الواقع يصنعه على الشاشة، دائما مرغوب ومحبوب من الجماهير.

ويضم الجزء الأول من هذا الكتاب مؤثرات الكاميرا والمعمل والبلاتوه (صالة التصوير داخل الاستوديو) والمكياج وتصنيف الشعر والنماذج الصغيرة (المكينات) والمجسمات بالحجم الطبيعى (الديكور الحى) والرسم، أما بالنسبة للديكور - المناظر السينمائية - والملابس التاريخية والمعاصرة، فهى من المؤثرات الخاصة فما لاشك فيه، ولكن لن تشملها كتاباتى، لأن هذا التخصص له فنانوه وهم الأجدر بتقييمه وشرحه والتأريخ له، وإن كنت قد تكلمت عن بعضهم فقد جاء ذلك فى سياق ما أثير إليه من حيل ومؤثرات.

أما الجزء الثانى من الكتاب فسيضم بإذن الله مؤثرات الطبيعة والخرائق والانفجارات والحروب بأسلحتها البيضاء والنارية وتصنيع الإحساس بالقدم والزمن العتيق والتصوير السينمائى تحت الماء وفى الهواء، ورجال الخطر (الدوليرات) مع نماذجهم الحقيقية أو المصنعة، واستعمال الحيوانات حتى الكمبيوتر جرافيك المحبوس استعماله فى أفلامنا حتى الآن وسوف يضم هذا الجزء فيلموجرافيا كاملة لأفلام المؤثرات الخاصة فى السينما المصرية شاملة الأفلام التاريخية.

وأرجو أن أكون قد وفقت وأعطيت هذا الفرع من الفن السينمائى حقه فى الكشف عن بواطنه وأهدافه .. وعلى الله قصد السبيل.

سعيد شيمى

٢- عن المبدع الأول

تقر جميع المراجع والكتب والأفلام الأرشيفية أن الفرنسي جورج ميليس -Georg es Méliés هو أبو اختراع المؤثرات الخاصة السينمائية (الحيل السينمائية) ، فقد كان صاحب ومخرج وممثل وساحر مسرح روبرت هوديني Theatre Robert Houdini بباريس المتخصص فيما يمكن أن نسميه المسرح السحري عن طريق تحريك الأشخاص والأشياء من شكل إلى آخر. فقد كان يحول الشخص إلى هيكل عظمي، ويخرج الأشباح والعفاريت من على خشبة المسرح أو من أعلاه وخلف الستائر ويستعمل المرايا لجعل الشخص شخصين أو فرقة القنابل الدخانية ليخرج منها شيطانا وما تحمله هذه النوعية المسرحية من إبهار وتشويق.

لقد كان رجلاً متعدد المواهب، فبجانب أنه ساحر وصاحب مسرح كان كذلك ممثله الأول يقوم بالنور الرئيسي في العرض، ومصمم كل حيله، راسماً لمناظره في الخلفية (رسم الديكورات المسرحية وتصميمها) ، وعلى قدر من فهم الميكانيكا حيث كان يصنع الآلات التي تقوم ببعض حيله على المسرح، مثل تحريك دميمة أو هيكل عظمي - بالخيوط وربطها بالآلة ميكانيكية تعمل على ذلك. وكان رساماً كاريكاتيرياً يشكل أفئدة المسرح برسوم وأشكال غريبة، كما كان مصوراً فوتوغرافياً وملماً بعمليات الإظهار والطبع والمعمل الفوتوغرافي.

وكان ظهور السينماتوغراف على يد الأخوين لومير في عام ١٨٩٥ في انتظاره، فلقد وجد هذا الرجل ضالته عندما شاهد عروضهما ، ووجد بغية في هذا الساحر الجديد، ففكر أن (السينماتوغراف) ستزيد من دخل ونشاط مسرحه السحري الترفيهي ويمكن بواسطتها أن يكتسب جمهوراً أكبر وإتقاناً أكثر للخدعة.

حاول جورج ميليس شراء آلة للتصوير والعرض من لويس لومير بعشرة آلاف

فرنك، ولكن الأخير أفاده أنه لا يرى شيئاً من الأمانة في بيع اختراع ليس له مستقبل تجاري!!

إلا أن ميليس بحسه وبعد نظره وفكره وشكيمته الصلبة، حاول صنع آلة للتصوير والعرض، في الوقت الذي وصل فيه إلى باريس ووبرت بول قايما من لندن بعد جولة أوروبية لتسويق أجهزة وأفلام إديسون الأمريكية .

فقد ظهر جهاز البيوسكوب -Bioscope في الولايات المتحدة الأمريكية في نفس الوقت تقريباً مع السينماتوغراف للأخوين لومير في فرنسا، ولكن بينما تم في فرنسا العرض جماهيرياً في صالة - ولهذا يؤرخ للسينما من العرض الأول الفرنسي - كان اختراع إديسون يعرض لكل فرد على حدة من خلال رؤيته من ثقب في الجهاز، ثم قام بتطويره بعد ذلك للعروض الجماهيرية مثل الأخوين لومير.

اشترى ميليس من روبرت بول آلة للعرض فقط، وفي أوائل عام ١٨٩٦ افتتح على مسرحه في بوليفار دي لالين دار سينما هوديني، وكان ثمن تذكرة الدخول للفرد نصف فرانك.

وبهذا حقق ميليس أحد طموحاته وأمتلك آلة للعرض وأجر شرائط وأفلام غيره وعرضها، لكنه وجد أن الأفلام المعروضة مملة وبدأ الجمهور يعرض عنها لأنها مناظر بسيطة ، ولا تحكى شيئاً مثيراً مثل مسرحه السحري ، فحول آلة العرض إلى آلة للتصوير فهو لم بالميكانيكا - وكان ذلك ممكناً في بدايات صناعة السينما، بل كان من السهل تحويل آلة التصوير إلى آلة للطبع كذلك - وبدأ يصنع أفكاره بنفسه ويتعلم . ويقول في مذكراته:

«أقر هنا بون فخر - مادام كل الفنانين يعترفون لي بذلك - أنني أنا الذي اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية، ولقد تبعتني كل المنتجين والمخرجين في الطريق الذي سرت فيه. وقال لي أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية في العالم (بالطبع وقتها) ، وهي شركة أفلام باتيه الفرنسية: «بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر وأن تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحاً لا مثيل له، فاستخدامك للمسرح، ولموضوعاته المتنوعة في السينما قد منعها من السقوط، الذي كان من الممكن أن يحدث وبسرعة لو أن السينما استمرت في تصوير موضوعات الهواء الطلق المتشابهة بالضرورة ، والتي سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها».

يقول ميليس : «هل تريدون أن تعرفوا كيف جاعتني لأول مرة فكرة استعمال

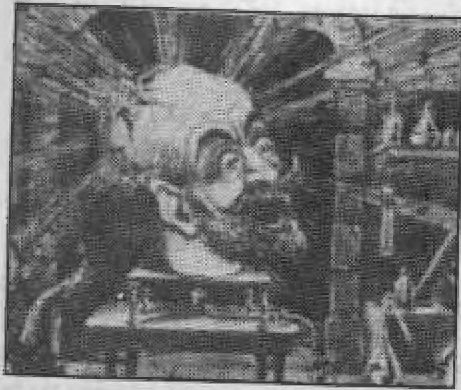
الحيل في السينما؟؟ لقد جاءت بمنتهى البساطة، فقد كانت آلة التصوير التي استعملها في بداية حياته السينمائية بدائية جدا، وكثيرا ما كان شريط الفيلم بداخلها ينقطع أو يعلق بالتروس ويفرض الحركة، وقد حدث يوما أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أقوم بتصوير ميدان الأوبرا بباريس، وقد احتاج إصلاحها وإعادةها إلى الدوران دقيقة. وفي خلال هذا الزمن، تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال أمام الكاميرا. وحينما عرضت شريط الفيلم، وكان قد التحم في النقطة التي حدث فيها القطع، رأيت فجأة سيارة ركاب تتحول إلى عربة موتى، ورجالا يتحولون إلى نساء. وهكذا، اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران، وبفضل هذه الحيلة البسيطة نفذت مجموعة من الأفلام السحرية سريعا، مثل: «بيوت الشيطان» و«الشيطان في الدير» و«ستريلا»، وغيرها.

ونجاح هذا اللون من الأفلام ذات الحيل عملت على إيجاد طرق جديدة، مثل تغيير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة في آلة التصوير والظهور والاختفاء والتحول التي يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء معتمدة في الديكورات بالسواد، ثم التصوير على خلفيات بيضاء تم التصوير عليها من قبل، ولقد أعلن الجميع استحالة ذلك قبل أن يروها منفذة وتلك حيلة لا أستطيع شرحها فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامن.

وما زال الكلام لجورج ميليس : « ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة وازدواج الشخصية ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهي بازواجه ، إلى أن يصبح هو نفسه عشرة أشخاص متشابهين يمثلون معا. وبعد خبرة ربع قرن في مجال الحيل عشتها تقريبا في مسرح هوديني للألعاب السحرية، أدخلت في السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل السحرة ، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أشد الأشياء غرابة وأكثرها استحالة في السينما.

ولم تقف طموحات ميليس مخترع الحيل السينمائية عند حد، فاقطع جزءا من حديقة منزله في ضاحية مونتريل بالقرب من باريس عام ١٨٩٧، لبناء ستوديو سينمائي خاص بأعماله وصرف على إعداده ثمانين ألف فرانك ذهبي، وكان المبنى مستطيل الشكل ذا سقف هرمي مائل وجوانبه من الزجاج تبلغ مساحته ١٧ مترا × ٥٠ مترا. ولقد صنع ميليس في هذا الاستوديو أهم أفلامه وخدعه، وكان هو المحرك الأساسي به : فهو يخرج ويمثل ويصور ويركب الفيلم ويصنع الخدع ويتخذ

جورج ميليس الرائد الفرنسي للحيل والخدع السينمائية



رسم إيضاحي رسمه جورج ميليس لما يريد أن يصنعه لانفجار الرأس في فيلمه ، الرجل ذو الرأس المقطوعة، ولقطات من الفيلم. ويلاحظ التشابه الكبير بينها وبين الرسم، وفي القطة جورج ميليس نفسه ورأسه الضخمة على المائدة

الديكورات، وبالطبع تعاونه مجموعة فنية كبيرة من العمال المهرة. وشاركه ريولوس Reulos - أحد عماله وكان يعمل ميكانيكيا معه فى تحريك الأشياء على المسرح - فى اختراع آلة للعرض السينمائى وسموها الكنتوغراف وعرضها للتسويق مع ترويج أفلامه لإنشاء دور السينما، واتخذ شكل النجمة star رمزا لشركته وشعارا لأفلامه وهذا التقليد لم يكن معروفا كوقتنا هذا، وعندما أخذت أعماله تدر أرباحا أكبر عليه طور الخدع بعمل مزيد منها، واشترى بعد ذلك آلات للتصوير والعرض أكثر تقدما مما كان يصنعه مع ريولوس، من شركة ديمونى جومون Demeny Gaumont . كما كان الرائد الأول فى استخدام الإضاءة الصناعية فى التصوير السينمائى، فمن المعلوم أن الأفلام الخام الأولية كانت بطيئة الحساسية وتفتقد إلى الحساسية الطيفية لبعض الألوان وخاصة الحمراء، فقام بتصوير المغنى باولوس Paulus على مسرحه باستعمال المصابيح ذات الأقواس الكربونية شديدة التوهج ، لأن المصباح الكهربائى ذا الفتيلة التجسستن وقتها لم يكن قد بلغ حد الكمال ، فى توهجه ونضوجه.

بل يرجع إليه الفضل فى تقديم حركة الكاميرا إلى الأمام فمن المعروف أن فى هذه المرحلة الوليدة من تاريخ الفن السينمائى كانت الكاميرا ثابتة تسجل ما يدور أمامها ولا تتحرك، ولكن فى فيلمه «الرجل نوالرأس المطاطية» تتضمن إحدى اللقطات حيلة نرى فيها رأس الرجل يتضخم إلى أن ينفجر، أى تقترب الكاميرا فى اتجاه الرأس لتكبر مساحته النسبية فى الصورة حتى ينفجر، وقد قيل إن هذه الحيلة - وأيامها كانت حيلة غريبة - تمت بتحريك الكاميرا نحو الرأس . ولكن وجد فى الرسومات التى تركها ميليس رسم لهذه الحيلة، إذ يبين رجلا جالسا على عربة ذات عجلات وهو مختف فى ثوب أسود قائم ماعدا الرأس، والعربة تنحدر على سطح مائل نحو الكاميرا، أى يتحرك الرأس إلى الكاميرا وليس العكس كما نفعل نحن الآن. وبالطبع أعطت تأثيرا عبقريا من رجل ابتكر حيلة كثيرة للتعبير عن فنه.

ولقد توسع ميليس فى الاستوديو الخاص به، حيث ألحق به أقساما خاصة بتصنيع المنقولات وقطع الأثاث وتصنيع أنوات الحيل والمناظر (الديكورات) المرسومة أو المجسمة فى أحيان كثيرة، بل لقد طرأ على فكره تلوين بعض مشاهد الأفلام، لصنع تأثير متقدم للون فى السينما وإن كان لا أهمية له سوى إبهار المشاهدين، وكانت مدام تويليه تقوم بهذه المهمة. وكان يلون الديكورات والأثاث والملابس بالأبيض والأسود، لتجنب القصور فى الأفلام الخام وقلة حساسيتها لبعض ألوان

الطيف، فكانت أفلامه تحمل قدرا كبيرا من درجة التباين بين الأبيض والأسود والرماديات بفضل هذا التلوين. وكان يمزج على شكل ديكوراتها وألوانها هذه ، ويصفها بأنها ديكورات جتناثرية.

وكان خيال هذا الرجل الرائد لا يقف عند حد ، فقد خاض فى مواضيع أفلامه أعماق المحيطات فى فيلم «رحلة إلى الأعماق»، والخيال فى «الرجل نوالرأس المطاطية» أو فيلم «رحلات جاليفر» والأشباح والأطياف والمختفين فى أفلام مثل «السيدة المخفية» The Vanishing Lady ، «الحصن المسكون» The Haunted Castle وغزو القمر فى أهم أفلامه «رحلة إلى القمر» عام ١٩٠٣، بالإضافة إلى عشرات الأفلام التى تعتمد كليا على الموضوع الشائق والإبهار المرئى المبث على إتقانه خدعا وحيلًا قام بها سينمائيا لأول مرة فى تاريخ هذا الفن، وكانت وقتها تثير العجب .

وإذا كان السرد المرئى هو أحد سمات أفلام ميليس وبعيدا عن التقدم الذى سيصنعه المونتاج فى الفيلم السينمائى بعد ذلك أو تقطيع المناظر المرئية إلى أحجام كلقطات ، إلا أن أعماله هى الفتح الحقيقى لفن السينما أو رواج التسلية الفيلمية إذا اضطلحنا على ذلك. وكانت تكسة الرجل حين باع ست نسخ من فيلمه «رحلة إلى القمر» إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعلم بعد ذلك أن الفيلم يعرض هناك بمئات النسخ ويلاقى نجاحا منقطع النظير، ونظرا لأنه فى ذلك الوقت لم يكن هناك قوانين تنظم الملكية الفنية لهذا الوليد الجديد «الفيلم السينمائى»، لذا كسب المشتري الأمريكى من وراء ميليس الكثير . وكانت شركة إديسون وثلاث شركات أخرى قد ساهمت فى طبع نسخ من الفيلم وتوزيعها لحسابها دون مراعاة أى ضمير أو حقوق للرجل الذى صنع هذا الفيلم بماله وفكره وفنه!

ولقد حاول ميليس إنشاء فرع لشركته «النجمة» فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن مع بدء ظهور الاحتكارات الرأسمالية الكبرى فى هذه القارة، وخاصة فى مجال تجارة الأفلام وصناعتها، التهم حوت رأس المال الأمريكى الكبير ماله وجهده، ولم يبق له غير الديون والتاريخ ليعيش فى آخر أيامه فى دار للمسنين يصرف عليه اتحاد السينمائيين الفرنسيين.

وبفضل الرجل وقفت السينما الوليدة على قدميها ليس فى فرنسا وحسب، بل فى كافة بقاع العالم.

٣- المؤثرات الخاصة ، والأمريكانى !!

١. الحيل الخاصة باستغلالات الكاميرا السينمائية والزجاج والمرايا.
٢. الحيل الخاصة بالمعامل السينمائية التى تكون مسئولة عن مزج وطبع مزدوج وتصغير وتكبير وإضافة عدة صور بأحجام ومساحات مختلفة.
٣. حيل المناظر والإكسوارات والملابس.
٤. حيل الانفجارات والحرائق والطلقات النارية.
٥. حيل إصابات الأسلحة البيضاء والسيوف.
٦. حيل مؤثرات الطبيعة والكوارث.
٧. حيل استعمال الشاشات المساعدة والسلك المطلق والشاشة الزرقاء.
٨. مؤثرات الماكياج وحيله.
٩. حيل المونتاج.
١٠. مؤثرات المرشحات.
١١. اللقطة والإضاءة واللون.
١٢. حيل المجسمات والنماذج الصغيرة والرسم.
١٣. استعمال البديل (البوبير) والدمية الميكانيكية المتحركة التى تعمل عن بعد.
١٤. استعمال الحيوانات الحقيقية والحيوانات المصنعة التى تعمل كذلك بوسائل ميكانيكية.
١٥. التصوير تحت الماء وأحواض المياه والتصوير فى الهواء.
١٦. التصوير بطريقة اللقطة المستقلة لقطعة لقطعة (الرسوم المتحركة) والخرقة المقطعة.
١٧. حيل الرسم على الفيلم الخام نفسه.
١٨. حيل الكمبيوتر جرافيك فى بناء كل ما يخطر على البال الآن.

كل هذه الحيل تجمع بعضها أو كلها فى لقطة ما تعطى مصداقية مرئية جديدة على الشاشة تبهر المشاهد وتحبس أنفاسه.

كذلك تستعمل المؤثر الخاص فى تقليل التكلفة الإنتاجية، فتدمير نموذج لسيارة لاشك أقل تكلفة بكثير من تدمير سيارة حقيقية، ولكن هذه النظرية أصبحت قديمة فى فاعليات الإنتاج للسينما العالمية والأمريكية لاسيما فى ظل وسائل الإبهار المرتفعة التكاليف. وفى هذا تعتبر السينما الأمريكية هى الأولى فى العالم فى تكلفة

المؤثر الخاص فى السينما يقصد به أى ابتكار يصنع أو يوضع أمام الكاميرا أو بداخلها أو فى وسائل الطبع الأخرى البصرية والمعملية، ليسجل على الفيلم ويوحى بواقع مرئى جديد لا يمكن وجوده فى الوقت الحالى - الراهن - إلا عن طريق هذه الابتكارات، سواء أكان ذلك فى الزمن الماضى، أم الحاضر، أم المستقبل، أو للإحياء بتسمير أشياء أو أشخاص، أو خلق عالم خيالى غير موجود فى حقيقة الحياة أو صعب وجوده مع الحقيقة الحياتية اليومية.

ولقد تضافرت جهود العاملين فى المؤثرات الخاصة فى السينما لهذا الهدف الشامل، وتعددت طرق الابتكار والحيل والتكنولوجيا والمعامل الفيلمية فى سبيل إنجاز أفضل السبل لإيجاد الحيلة - الخدعة (المؤثر) أمام المشاهد بطريقة تعطى إحياء بالمصداقية المرئية، ولقد وصلت الحيل السينمائية فى زمننا الحالى إلى تكامل غاية فى الإتقان والجودة وفى تطور حديث، يمزج برمجة الكمبيوتر جرافيك مع التصوير السينمائى والتصوير الرقمى Digital. وقد يعتقد البعض أن كل ما يوضع أمام الكاميرا للتصوير سواء داخل البلاتوهات أو خارجها فيه شئ من التصنيع والصناعة لأننا فى فن السينما دائماً نقص ونسرد ونحاكى الواقع أو الخيال، وهذا حقيقى، ولكن ما أقصده بالمؤثرات الخاصة هو أن تكون الأشياء التى تصنع وتوضع مرئياً جديداً بوسائل تقنية مطلوبة للزمن والحديث والمكان، وهذا ما أقصده، وقد يعتقد كثير من القراء والمشاهدين، أن الحيل السينمائية هى ابتكار يضرى فقط، وفى هذا خطأ كبير، فعلى البصريات هى جزء بسيط من مجموع أساليب الخدع السينمائية، ولذا فمن المهم أن تعرف الأنواع المتعددة للحيل بكل طرقها بداية من الرائد جورج ميليس، وحتى دخول الساحر الجديد الكمبيوتر جرافيك. وهى تنحصر فيما يلى

الخدع في صناعة إنتاج الأفلام، ولقد أوصلها ذلك إلى مستوى متفوق للغاية، فهي تصنع كل ما تشتهي العين والخيال وبكل حرية وتكلفة عالية، مادامت عروض هذه الأفلام تدر عائدا كبيرا جدا في داخل الولايات المتحدة أولا، والعالم أجمع ثانياً.

وإذا كان ميليس قد ابتكر الخدع في فرنسا، فإن الأمريكيين هم من استغلوا بخور الحيل والخدع بشكل كبير على مر السنين، فقد هبت الولايات المتحدة منذ البداية ضاحيتي هوليوود وبيربانك في مدينة لوس أنجلوس للسينما وأفردت لهما الاستوديوهات، وفي كل ستوديو يوجد قسم خاص للخدع، ولم تبخل مدينتي أوتهمل ميتكري الخدع، بل كانت تسهل هجرتهم وإقامتهم إذا كانوا غير أمريكيين، وما جعل السينما الأمريكية من البدايات تحتضن أهم خدع السينما وحيلها بعد استيعابها حيل ميليس وتعبيرية الرعب - تجاوزا - في ألمانيا، أو هوس العفاريت والأرواح والأطياف في سينما شمال أوروبا وبالذات في السويد. ولا غربة أن يكون كل ذلك قد أثمر هذا السيل الجارف من الإتقان والتقنية الجيدة والفنية لمجموعة الأفلام الأمريكية المبنية على الخدع المرئية، وما يحمل بعضها من مضامين تختلف معها لاسيما الفكرية والوطنية، ولكن تتفق معها على طول الخط في جودتها الفنية المذهلة. وحتى لا يكون كلامي على إطلاقه، فإن قيلما مثل «يوم الاستقلال» Independence Day هو تحفة فنية بكل المقاييس في الخدع وبأعلى المستويات، ولكن هو السهم في العسل بما يحمل من فكر صهيوني يسيطر على الأمريكيين أولا، وبما يحاول فرضه من أفكار غير صحيحة على العالم أجمع ثانياً عن طريق شبكة توزيع الفيلم الأمريكي العالمية، ومن هذه العينة الكثير. ولهذا، فإن أفلام الإبهار.. وهي الطريق التي تسلكها أعمال الخدع السينمائية الأمريكية، تنقص أية دولة الآن في العالم. حقا، ظهرت في روسيا (الاتحاد السوفيتي سابقا) سينما بديلة، وكذلك في دول الشرق مثل الهند واليابان وجنوب شرق آسيا، ولكنها جميعا لم تكن تستطيع أن تقف أمام زحف الأفلام الأمريكية في الحيل والخدع والتي هي في أغلبها تدس السهم في العسل وتكون ذات أهمية فنية ومسلية على النطاق العام، فإن أمريكا التي هي بدون تاريخ ضارب في القدم أو ثقافة عريقة بالنسبة لدول العالم القديم وجدت في السينما وحداثتها مخرجا لها، بل واستغلت كل تاريخ العالم لتعترف منه كما تريد وعلى حسب رؤيتها لهذا العالم وحضاراته.. لاحظوا تشويه تاريخنا في الفيلم الكارتوني «أمير من مصر».

وإذا كانت الولايات المتحدة الأمريكية قد احتضنت في السينما كفن جديد لدولة حديثة تجمع أهلها من المهاجرين من شتى الدول، على مبادئ واحدة أهمها الحرية والمساواة والديمقراطية وفي رؤية تجمعهم ونجحت في ذلك، بل في تصدير هذه الرؤية إلى دول العالم أجمع، وكذلك فإن روسيا - بانتصار الثورة الاشتراكية في عام ١٩١٧م - قد تنبعت للدور الفعال للسينما وإبهارها وتأثيرها، ولقد قال لينين، مؤسس الدولة وقتذاك: «إن السينما هي الفن الأهم للشعب الروسي ونشر مبادئ السياسة الجديدة للمجتمع الاشتراكي الوليد»، سواء اتفقنا معه أم اختلفنا بعد فشل التجربة، فظهر جيل من السينمائيين الروس أثروا في الفيلم وقتها بنظريات وطرق ابتكارية، كان لها أثرها البالغ في إرساء قواعد الفن الرفيع للسينما، ومن هؤلاء المخرج سيرجي ايزنشتين وبودفكين وفيرتوف وغيرهم.

واستطاعت السينما الأمريكية عبور المحيطين الأطلسي والهادي إلى العالم أجمع، فارضة الإبهار بشكل جميل سواء في الديكورات الجميلة أو الحيل المبتكرة أو الخيال الجامع، وفي أفلام الخلم الأمريكية التي سيطرت على مشاهدي العالم أجمع، والسينما المصرية هي ابنة صغيرة للسينما الأمريكية وهذا ربما يغضب الكثيرين ولكن هذه حقيقة وإن اختلفت في السنوات الماضية القليلة، واستطاعت السينما المصرية هي الأخرى أن تعبر صحاريها إلى بلاد المشرق والمغرب والجنوب العربي، في فترة ازدهارها، وعشق إخواننا العرب هذه السينما المصرية لحبهم اللهجة المصرية والشخصيات والأغاني، والممثلين، ولكنها لم تكن سينما مبهزة إلا في حدود إمكانات سنتكلم عنها في فصول هذا الكتاب.

إن الإبهار المرئي على الشاشة... وما لا يصدق هو أحد وسائل جماهيرية في السينما، بل إن التشويق وحبس أنفاس الجماهير، سمة أحياها جمهور صالات العرض، وحتى العالجات الدرامية الاجتماعية والنفسية والرومانسية والبوليسية، ويبدو هذه الحيل المبتكرة يصاب الفيلم بالفشل الجماهيري، لذا وبطبيعة الشعب المصري الساخر، فعندما تكون الخدعة في الفيلم بعيدة جدا عن المصادقية ولكنها متفردة بجودة كبيرة يطلق عليها كلمة (أمريكانى)، وتعنى أن الكذبة الكبيرة على الشاشة صدقناها فقط لإتقانها، ولكنها في الحقيقة لاتصدق ولاتعقل في واقع الأمور، بل إنه في الوسط السينمائي المصري انتشرت كلمة تصوير (أمريكانى)، أي كاذب وغير حقيقي، عندما تحاول خداع أحد وإيهامه بأننا نصوره ولكن في الحقيقة الكاميرا تدور بدون فيلم واللقط لا معنى لها.

يتوقف على الغرض أو الهدف الذي صُنع من أجله الشريط الفيلمي وضمير الصانعين له، وعلى رأسهم المؤلف، ثم المخرج بالطبع صاحب اليد العليا في هذا الصدق أو الكذب.

هذا الصدق المرتنى ينطبق جالبا على الأفلام الوثائقية التسجيلية، وحتى هذه الأفلام ليست صادقة صدقا مطلقا، حيث إن اختيار اللقطة ومعالجة الحدث أو الموضوع تفرض بالضرورة واقعا حقيقيا ولكن ليخدم غرضا واتجاها ما، والأمثلة كثيرة ومتنوعة في تاريخ هذا الفن، مثل أفلام تجمد الفاشية والنازية وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وإنهزامها استغلّت في السخرية من هتلر والفاشية والنازية، أو قلب الحقائق وترويج الأكاذيب في الحرب الباردة في الأفلام الأمريكية ضد دول الكتلة الشرقية وقتها، أو إظهار الشرير دائما في هذه الأفلام أسمر أو أصفر أو شرقي الملامح، إن لم يكن بصريح العبارة عربيا.

لذا، فصا الصدق والكذب في العمل السينمائي إلا تشبهان من حيث الغرض والمعالجة وضمير العاملين. ولكن الصدق (السيني - فوتوغرافي) المرتنى شيء جوهري في إحساس الجمهور بالمصداقية في السينما، فالحركة أوجدت هذه المصداقية بعد قرون من ثبات الصورة في كافة أشكال الفنون المرئية التشكيلية ولذلك تجذب الجمهور لهذه المصداقية. إن الحركة هي أول نجاح شعبي حقيقي لسينماتوغراف لومير.

ومن هذا نعلم أن ما هو خيالي في السينما لا يوجد إلا بواسطة واقعية الصورة (السيني - فوتوغرافية) وهي واقعية مرئية لا يمكن رفضها.

ويعرف القاموس السينمائي الأفلام الخيالية أو الخيال بـ (أن التصورات الخيالية (الفانتازية) Fantasy هي أي أثر فني أو أدبي يتميز بخيال جامع، غريب الأطوار متحرر من قيود الشكل التقليدية، فيه صور وهمية عجيبة إلى حد أنها لا تصدق ولكنها تبهر الأنظار وتخطف الأبصار ولا تؤدي الحس أو الوجدان، أو ترتفع بالإنسان فوق الواقع والحقيقة وتخلق به في عالم الخيال والأحلام). ويعرف المصدر نفسه الفيلم الخيالي بأنه فيلم يعتمد على قوة الخيال وبراعة الحيل السينمائية، وهو يصور الأشخاص والأشياء والكائنات بما يخالف حقيقة وجودهم في الطبيعة والحياة اليومية، وهو مأخوذ عن فكرة شاعرية أو فلسفية ما، مثل: «حلم ليلة صيف» لشكسبير أو «فاوست» لجوته، أو حكايات سينمائية خرافية، مثل «قراנקشتين» أو

يرى منظور فن السينما، أن هذا الاختراع حين ولد في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر كان لا ينمي بشيء ما فعال. أكثر من أنه أحد وسائل وآليات التسلية والملاهة ولا فائدة ترجى منه مستقبلا.

إلا أن أفلام جورج ميلييس في السرد الروائي الخيالي ما جذب انتباه الجماهير والمشاهدين مرة أخرى للسينماتوغراف بعد انصرافهم عن أفلام الواقع المسجل في عدة حلقات مسلسل من إنتاج أفلام لومير حيث كان التوثيق التسجيلي هو شاغله في أغلب أفلامه، ودارت الكاميرا وسجلت هذا الواقع الوثائقي في كافة أنحاء فرنسا ودول العالم، ومن ضمنها مصر.

ولذا يقال بشيء به الكثير من التبسيط إن السينما في حقيقة الأمر لها اتجاهان لا ثالث لهما، أولا: أفلام تخرج مضمونها من تسجيل الواقع أي السير على طريق لومير، وثانيا: أفلام تقص مواضيعها من الخيال وهو طريق ميلييس، وفي ذلك كثير من الصدق وإن اختلفت طرق السرد والإبداع واللغة المرئية وتطورها عبر قرن من عمر هذا الفن.

ولكن هناك حقيقة أكبر تبعث من حالة الصدق (السيني - فوتوغرافي) المرتنى للصورة الفيلمية، فالسينما تنقل واقعا مصورا يحمل كل صفات الصدق واقعا غير كاذب، وهذا يجعل المشاهدين يرتبطون بمصداقية ما يشاهدونه ويعلمونه ويعايشونه. وإن فالصورة صادقة لا تكذب حقا، ولكنها بطرائق سردها وتنفيذ تدفقها أي توليفها - مونتاجها - وما تحمل من فكر يمكن أن تسير في اتجاه قد يكون كاذبا أو مضادعا، أو - على أحسن القروض - متجسلا، بالرغم من صدق بناء الصورة من الناحية (السيني - فوتوغرافية) التي تحمل المصداقية المرئية، وصدق الرؤية أو كذبها

«دراكويلا» وغيرها.

ولأن الإنسان بميوله وطبيعته خيالي يؤمن بالغيبات والمعجزات، فقد جاء الخيال في السينما على هواه، وعندما يكتب القصص فإن ذلك طرح للكمالات خياله، وعندما يؤلف كاتب السيناريو فإن هذه صورة لما يمكن أن يصبح عليه الخيال، وعندما يتعاون المخرج مع جميع فنييه فهذا لإظهار هذا الخيال بصورة محسوسة على الشاشة. وإن . فالعمل السينمائي هو خيال مطبق في كل شيء، ونحن صناع هذا الخيال، وكثيرا ما يقال عن السينما إنها صناعة الأطياف أو الأوهام، وهذا حقيقي حتى إذا كنا نتكلم عن واقع حقيقي مثل ما تعرضه اتجاهات الأفلام الواقعية، لكنها في حقيقتها أطياف تحاول تصنيع الواقع وإعادة أو محاكاته.

ولكن ما بهمتي الآن ويدخل في متن هذا الكتاب هو أفلام الخيال بالمفهوم المعروف قاصوسيا والتي تدرج تحت الفانتازيا وأفلام الخيال العنسي والمستقبلات، وكثيرا ما تتبا أرب الخيال ومعه بالتالي سينما الخيال بأشياء ظهرت بعد سنوات. مثل غزو القمر والفضاء، وريادة أعماق المحيطات أو حتى استئصال الحيوان، وربما البشر مستقبلا، وبالتالي كان وجود الخيال السينمائية في هذه النوعية من الأفلام ضرورة فنية لأنها تسخر لتأريفة جديدة وتعطيها مصداقية (سيني - فونوغرافية) يصدقها المشاهدون وهذه هي عظمة السينما الخيالية وحاليا بالذات حين وصلت إلى أفق من الإتقان والجودة والإقناع.

ولكن أين الأفلام المصرية من هذا؟ وأين بدأت وما وضعها الآن؟ وهل هناك أمل قريب أن تخطو مع السينما العالمية في هذا المجال، أم أصبحت أفلامنا الخيالية تاريخا غير قابل للتطور؟

وأحب أن اضيف للإيضاح أن أغلب أفلامنا العربية التي بها غناء هي نوع من الفانتازيا، ومشكل ارتصافه وأحبناه كمشعوب شرقية ولكنه بالطبع بعيد عن المعالجات ذات السمات الواقعية، حتى إن كثيرا من أفلام المخرج صلاح أبو سيف التي نطلق عليها واقعية نجد بها غناء، ولقد استبعدت هذه النوعية من الأفلام في كتابي، بالرغم من أنه يمكن أن نصلحها علميا تحت مصنف الفانتازيا، لأن هذه الأفلام كانت نوعية سائدة بحيث يمكن أن نقول: إن الفيلم المصري في فترة زمنية معينة كان يجب أن يكون به غناء ورقص وبار وأين الأكابر الطيب أو الشرير الذي نوع من استيفان روستن إلى فريد شوفاي إلى محمود المليجي، وكان هذا هو

النسق في كل الأنواع من المعالجات التي يزخر بها الإنتاج السينمائي المصري، بالنات في فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات.

ثم بقي السؤال فيما يلي ما الخيال الذي كانت الأفلام المصرية تحذف فيه المساحة الواسعة، والنسيج الكبير لإنتاجها على مر السنين؟ وإذا استثنينا الأفلام الغنائية، نجد أن أهم الموضوعات التي بها خيال في السينما المصرية تتطور فيما يلي:

١. خيال مبني على تصادف وجود الشبهين.

٢. خيال من الحكايات والأقاصيص الشرقية وألف ليلة وليلة.

٣. خيال الأعلام والتنويم المغناطيسي وما بعد الموت من ميتافيزيقيا العفاريت والأرواح، وما إلى ذلك.

٤. خيال الرعب والمسخ (فراكتكتين/ الرجل الذئب/ دراكويلا)، أسوة بأفلام الغرب، وإن كانت في قالب كوميدي.

٥. خيال مرتبط بعلم النفس والأمراض النفسية.

٦. خيال مرتبط بالتراث الفرجوني وغموضه وطلسمه.

٧. خيال علمي مرتبط بغزو القمر والقنبلة الذرية والأجسام المشعة.

٨. خيال (فانتازي) يخلط بين مشاكل الواقع في الحياة المعاصرة، وحلول وإجابات لامعقولة يمكن أن نقول إنها سيربالية.

٩. ثم أخيرا الأفلام التي تعيد سحابة التاريخ، وهذا الخيال مرتبط بتجسيم مظاهر هذا التاريخ من ديكورات وملابس ومكياج ومظاهر ذلك الزمن الماضي.

١٠. خيال مرتبط بالبحث عن الكنوز في الأرض والماء وخلافه.

وسواء كان الإساج كبيرا أم متواضعا في نوعية إنتاج هذه الخيالات في الأفلام المصرية، إلا أن وسائل صنع المؤثرات الخاصة كما هي لم تتطور بل كانت تطوع لخدمة ذلك في حدود إمكانيات صناعتها.

٥- الإرهاصات الأولى في بلادنا

أو «خاتم الملك» . وهو من تمثيل الممثل الكوميدي فوزي منيب وأفراد فرقته، وهو فيلم مضحك من قنصل واحد، واحتمال وجود الخدع يرجع إلى اسم الفيلم «الخاتم السحري» . وفي اعتقادي، أنه اعتمد على حيلة الظهور المفاجئ والاختفاء المفاجئ، وهي من الحيل البسيطة التي اخترعها جورج ميليس من توقف الكاميرا وبورائها فقط. وكانت معروفة هذه الخدعة وانتشرت مع رواج أفلام ميليس ذات الخدع الكثيرة واحتضان السينما الأمريكية والأوروبية أسلوب الخدع المصورة، والكتابات المختلفة التي ظهرت في المجالات الفنية في الخارج عن كيفية صنع هذه الخدع. وتحصل أوراق تاريخنا أن الأستاذ محمود خليل راشد خريج مدرسة المعلمين العليا عام ١٩١٧م، قد أسس صرحا علميا لتعليم السينما والخدع السينمائية للمصريين في عام ١٩٢٤م تحت مسمى «تعليم السينما بالمراسلة»، حيث أنشأ معهد العلوم والاختراعات الحديثة بالمراسلة، وكان يدرس ٦٥ منهجا مختلفا في العلوم المختلفة ومنها السينما، بل ألف كتابا باسم «فجر السينما» تضمن منهج الدراسة التي يتلقاها الطالب . ومايهما هنا ما يخص الخدع والخيال السينمائية التي درسها الأستاذ محمود خليل راشد في معهده، وتطبيقها بعد ذلك في الفيلم الوحيد الذي أنتجه من إخراج عام ١٩٢٢م باسم «مصطفى أو الساحر الصغير». ولقد اشترك شخصيا في تصوير خدع الفيلم مع المصورين الرائدین محمد بيومي وألفيزي أوفانيللي. ويشرح في البابین الثاني والثالث من كتابه أهم غرائب الخدع، وهي:

- نظرية الصور المتحركة.
- عرض الصور المتحركة.
- الفانتوس السحري.
- تصوير الصور.
- تصوير الحرائق.
- التصوير من النماذج والرسوم.
- تصوير الحيوان.
- تصوير الأمطار والعواصف.
- الصور الملونة.
- السينما في السفن الفضائية (يقصد بها الطائرات والمناطيد)
- المناظر المكتبة والصور المستحيلة.

لا أستطيع التأريخ للبداية الحقيقية لإرهاصات أول الأعمال الفلمية التي اعتمدت في بعض أحداثها على المؤثرات الخاصة أو الخيال في الأفلام المصرية، ففي بدايات الإنتاج الروائي المصري لا يتضح مما كتب أو قرأنا أي شيء يدل على استعمال خدعة ما في التنفيذ، كما لا يوجد أي من أصول هذه الأفلام في وقتنا الحالي. بحلول عام ١٩١٧م، أنشئت الشركة الإيطالية للإنتاج السينمائي بالإسكندرية (سيتشيا) كأول شركة تعمل في مصر في إنتاج الفيلم السينمائي الروائي، وأنشأت الاستوديو والعمل الخاصين بها، ويظهر باكورة أعمالها في العام نفسه بفيلم روائي متوسط الطول باسم «نحو الهاوية» إخراج إكسيليو وتصوير أمبرتو ميلافاسي نوريس وداقيد كورنيل وتمثيل نبني كوستانتينو ومدام دوريس. وعرض هذا الفيلم في سينما شانتكلير بشارع محطة مصر بالإسكندرية، ثم أعقبها عام ١٩١٨م إنتاج فيلمين آخرين لنفس المجموعة الفنية، هما «شرف البتوية» و«الأزهار المميته» وللأسف، لا نعرف مضمون هذه الأفلام وإن كانت من عناوينها تدل على معالجتها لموضوعات اجتماعية، أو كما قال المخرج محمد كريم في مذكراته إن الشركة الإيطالية كانت تهتم بإنتاج ثراث «ألف ليلة وليلة» عسوما، ولكننا لا نعلم علم اليقين . هل هذا تم في هذه الأفلام أو أنها كانت تصور موضوعات عصرية كما علمنا من مذكرات كريم وتمثيله دور عسكري شرطة في أحد الأفلام . إلا أن أول الأفلام المصرية اللافتة للنظر والمحتمل أن يكون قد اعتمد في بعض أحداثه على المؤثرات الخاصة، ولاسيما مؤثرات الكاميرا - سيتم شرحها بعد ذلك - فهو فيلم «خاتم سليمان» الذي ظهر عام ١٩٢٢م من إخراج ليونار لاريتشي - وهو أصلا مصور - ومن تصوير ألفيزي أوفانيللي. وفي بعض المراجع يسمى الفيلم «الخاتم السحري»

- غرائب الصور المتحركة (ويشرح فيه وسائل تنفيذ أربع عشرة خدعة سينمائية). ومن الأهمية بمكان أن ننظر بشكل متأن لتجربة هذا الرجل الوحيدة في السينما وما أضافه جهده في مجال الخدع والحيل، وخاصة أنه رجل علم فهو خريج قسم العلوم والكيمياء والطبيعة ونحن نعلم جميعاً أن السينما هي نتاج اندماج علوم الكيمياء والميكانيكا والفيزياء بما تشمل من الضوء وخصائصه والبصريات بأنواعها، وفي دراسة مفيدة للغاية حققها الدكتور أسامة القفاش ونشرت في كتاب «حلقة البحث الثانية لتاريخ السينما العربية الصامتة» أثناء انعقاد مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٥، نجد معلومات فضفاضة عن هذا الفيلم المليء بالحيل والخدع طبقها راشد. وتحت عنوان «فيلم «الساحر الصغير» يكتب القفاش:

«كان اهتمام الدكتور محمود خليل راشد بالعمل العام كبيراً، ومن خلال هذا الاهتمام أخذ يطور في علاقاته بالجمهور. ولما كانت السينما شغله الشاغل منذ فترة بعيدة وقد ذكر في «سنة فتاة الإسكندرية» أول رواياته عام ١٩١٢م: استخدام السينما كوسيلة لمكافحة المجرمين، قرر أن يقوم بتأليف وإنتاج وإخراج فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير»، وقام أيضاً بالتمثيل فيه مع ابنته مصطفى كامل راشد بطل الفيلم، واعتمدت فكرة الفيلم على الخيال الجامح الذي تميز به الدكتور راشد في أعماله الفنية، باعتبار أنه قام بإعداد فيلم سابق اسمه «جامنداس زعيم السحرة» عن جامنداس كبير السحرة وزعيمهم في الهند، حيث يسافر إليها مصطفى ووالده ويتعرفان إلى جامنداس الساحر وعلى حياة السحرة في الهند».

يقرر الدكتور راشد أن يكون فيلمه الجديد «مصطفى أو الساحر الصغير» استكمالاً للحدوث السابقة، مع ربطها بواقع المجتمع المصري في ذلك الوقت وتوصيل القيمة الاجتماعية التي يريدها الدكتور راشد تقديمها للناس من خلال القصة، وهي قيمة محاربة الخمر والمخدرات وبيان ضررها على الفرد والمجتمع.

الفيلم كما تقدمه إعلاناته في ذلك الوقت للجمهور، بعنوان: «مصطفى أو الساحر الصغير» موسيقى غنائية، ٦ فصول، ٢٥٠٠ متر، ٢٥٠ ممثل وممثلة، بطولة مصطفى كامل راشد (جاكي كوجان المصري)، تأليف وإخراج محمود خليل راشد، إنتاج معهد العلوم والمخترعات الحديثة (قسم السينما) بإشراف علي أحمد علي عضو الجمعية الفوتوغرافية ببريطانيا العظمى، مدير المعهد حسن خليل راشد، الفيلم إنتاج سنة ١٩٢٢.



الرائد المصنوع السينمائي
الفيزيائي أورفاني



الرائد المصنوع السينمائي
محمود بيومي في شواره



الكاوسك

العدد ٢٩ - ١٩٥٥

AL KAUSAK - Cairo 29 August 1955 - No. 29

سحق في المصور

الملك فيصل مصطفى كامل وأخته هاجر
أحمد المصري الذي يقوم دور الملك
في رواية مصطفى كامل السحر القديم
في تونس في سنة ١٩٣٥
أحمد س ٢٩ أغسطس سنة ١٩٥٥
في سينما فرنسا في سينما

مصطفى نجيب محمود كامل راشد وبطل فيلم مصطفى أو الساحر الصغير

تبدأ قصة الفيلم حيث زار مصطفى ووالده بلاد الهند، وكانا يسيران في سفح
جبال همالايا، فشاهدوا أحد قطاع الطريق يحاول أن يطمع بختصره شيخا كبيرا، هو
جامنداس زعيم السحرة في تلك البقاع، فحالا بين اللص ومايريد. وكان جزأؤهما
من جامنداس أن علم مصطفى فنون السحر، بعد أن أخذ عليه عهدا ألا يستخدم
قواه السحرية في الشر.

وبعد أن عاد مصطفى إلى مدينة الإسكندرية أخذ في كل مناسبة صالحة يمدى
قواه السحرية، مستعينا بها على إغاثة البائسين الملهوفين، وإرشاد الأغوار الضالين.
وفي ذات يوم عثر مصطفى برجل متهتك اسمه بهلول افندي، يعاقر الخمر
وبجالس الغانيات، فأخذ في زجره ونصيحته، وحدث لمصطفى وبهلول حوادث فكبة
طريفة، ولم يرجع بهلول حتى أدت به الضر إلى السجن فالمستشفى، وحل أخيرا
ضيقا في مستشفى المجانيب.

وشفى بهلول من جنونه وهرب من المستشفى، ولكنه لم يقطع عن ضلاله، فبعد
يشرب الخمر ويشم الكوكايين، وقام مصطفى في ساعة من ساعات سكره فأخذ
يعيد الكرة في نصحه، ويصور له بطريقة مؤثرة محسوسة ما تؤدي إليه الخمر
والمخدرات من الفاقة والجنون والمرض والموت.

وفي النهاية تاب بهلول توبة نصوحا، فأعاد إليه مصطفى بقواه السحرية كرامته
التي ذهبت بها الخمر والمخدرات والنساء.

قام ببطولة الفيلم عدد كبير من الممثلين، منهم أحمد السبوي وملكة جمال. وقام
بتصوير جزء من الفيلم محمد بيومي أحد رواد السينما المصرية وأكمل تصوير
الفيلم الفيزي أوفانيللي المصور السينمائي الشهير. تم تصوير الفيلم بالإسكندرية
حيث صورت مشاهد الهند بصحراء فيكتوريا، وبقية المشاهد الخارجية عند طاحونة
سيدي بشر، والمشاهد الداخلية في فيلا الدكتور راشد بمحرم بك.

ويذكر الدكتور راشد غديدا من الخدع التي قام بتنفيذها في الفيلم، مثل:
الجمجمة الحية التي تتكلم، تحول الرجل إلى قط، العمود الذي ينهض مطيعا
إشارة الساحر الصغير، الأسماك التي تقفز من البصر إلى يد الساحر، سيارة
الساحر تسير من تلقاء نفسها، الساحر يقلب سيارة موتوسيكل ثم دراجة، الساحر
يسجد بالأجان على البوليس، كأس الخمر تطير من يد بهلول إلى الساحر الخمر
يخرج من معدة بهلول، والكوكايين يقفز من خذاء بهلول إلى يد الساحر.

والفيلم تتضح فيه التقنية المتقدمة وخرفية العمل السينمائي، التي تذل على أن الدكتور راشد كان واعياً بكل فنون العمل السينمائي، حيث نرى في الصورة جودة عالية للتكوين داخل الكادر، وتجد أيضاً حركة للكاميرا متميزة من الناحية الفنية. وبين ناحية استخدامها في التأثير الدرامي، ويمكن أن نذكر ببساطة مدى تطور الدكتور راشد للأدب وقدرته على الابتكار في استخدامها للحيل السينمائية وفي استخدامها لجميع أنواع اللقطات بمهارة عالية، مع تطبيقها درامياً لخدمة الحدث بشكل ربما نفتقده في أوقات أحدث من هذا الوقت.

هذا الإدراك المتميز للفن السينمائي يذكره الدكتور راشد نفسه عندما يتحدث عن أسباب انتشار الصورة المتحركة، فيقول:

(١) انتشارها: ليتوقف على فهم الكلام، ولذا يفهمها الأذى والأصم والزنجى كما يفهمها سواههم، فالشاهسون يفهمون الحوادث من حركات الممثلين وأفعالهم،

(٢) الإنسان، طفلاً كان أو رجلاً، مثوخنشاً أو متمديناً، مغرم بالصور لأنها تحمل عنه عناء التفكير الذي هو ضرورة لفهم الكلام أو الكتابة، فالصور المتحركة كالطعام المضموم والقصص كالطعام الذي لم يهضم بعد.

(٣) الأجرة التي يدفعها المتفرج زهيدة، وذلك لأن الشريط السليبي الواحد يطبع مئات الأشربة الإيجابية التي تباغ أو تؤجر لعرضها في أنحاء العالم، وهذا يقلل ثمن الشريط.

(٤) رؤايات السينما تقبل الحياة أصدق تعثيل ومناظرها منقولة عن الطبيعة.

ويقول راشد عن آليات وتنفيذ الخدع السينمائية والتي استخدمها في فيلمه «الساحر الصغير»:

«ويستعان على إبراز المناظر الغريبة بوسائل شتى، نذكر منها: التضاد، وتغيير سرعة الآلة اللاقط، واتجاه الدوران، والأشربة الاحتياطية، والطبع المزوج، ويذكر أمثلة عن كيفية استخدام هذه التقنيات، فيقول:

(١) الأشربة الاحتياطية: إذا حدث حريق مثلاً أو قذت شركة السينما مصوراً لا لقطاته في أوضاع مختلفة، وتحتفظ بالشريط لإدماجه في رواية تتطلب منظرًا لحريق، ومثل هذا في اصطدام القطار وتغرق البواخر والمناظر

(٢) التضاد: في تصوير سقوط قد يعمل نموذج دقيق صغير للبناء يشبهه من كل الوجوه ويصنع من الورق المقوى أو الخشب الرقيق، وعند التصوير يقرب من الآلة فيديق عند العرض كبيراً.

(٣) تغيير سرعة الآلة: فعند القفز من قطار مثلاً يكون القطار سائراً ببطء وآلة التصوير تدار ببطء كذلك، وبطء القطار يمكن الممثلين من القفز بسهولة، وعند عرض الفيلم يسرعه المعتاد يبدو القطار سائراً بسرعة عظيمة. ويغير هذا في المناظر الكوميديّة مثل مستشفى المخاض في فيلم «الساحر الصغير».

وينتفع بها أيضاً في المشاجرات.

(٤) تغيير اتجاه إدارة الشريط داخل الكاميرا: هناك آلات خاصة يسهل تغيير سرعتها واتجاه دوراتها، وهذه الآلات تصلح لتصوير منظر قفز النسل من الماء مثلاً وغيره من مناظر «الساحر الصغير» وسواه من الأفلام المبنية على الخدع السينمائي.

(٥) الطبع المزوج: فمن المهم السينمائي أن يعرف المناظر التي يمكن تصويرها والتي يستحيل تصويرها. وكثيراً ما تفرض مناظر مذهشة يجدها الإنسان بمثابة المستحيل، وتضلع هذه المناظر بما يسمى بالطبع المزوج أي نقل الصور على شريطين مختلفين، ثم يطبع ماقبلهما على شريط ثالث كما تنقل الصورة من الزجاج السائبة إلى الورق الحساس في التصوير المعتاد. وأحياناً تنقل على الشريط الواحد سلسلتان من الصور.

فيصور الرجل على انفراد وهو يسير متعباً عن الصورة وأمانه مستارة سواداً، ثم يوضح الشريطان أحدهما فوق الآخر ويطبعان على الشريط الموجب.

هذا الإدراك عند راشد لفن السينما وطبيعتها وخرفيته، جعله قادراً على تقديم سينما متميزة تحتل الصورة فيها مكان الصدارة، وتعد العنصر الرئيسي في توصيل الرسالة للجوهر.

ويعد تأسيسه لمعهد العلوم والمخترعات وفروع السينما به أحد البدايات الحقيقية لصناعة السينما، وتحولها إلى حرفة وعلم له معاهد لتدريسية.

وتجلى علاقته بالتقنية الغربية والنقل عنها، فيما قدمه من خدع وآليات وتنفيذ هذه الخدع في الفيلم، بيد أن الملاحظة الجديرة بالاعتبار هنا: هي أنه تطور ما ينقله ويضيف إليه ويبدع فيه، بما يخدم واقع المجتمع العربي. أي أنه لا يكتفي بمجرد

الإنبهار بالغرب، بل ينقل عنه وينتقى فقط ما يقيد، مع الوضع في الاعتبار الملائمة من الناحية النفسية ومن الناحية الاجتماعية والإنسانية، أيضاً الحرص على النفع العام، مع عدم الإخلال بالإبداع الفني... ونجد تركيبة شديدة في بناء السيناريو الذي قام الدكتور راشد بتأليفه، فالقصة تبدأ بالدكتور راشد مع ابنه مصطفى يجلسان في حديقة المنزل مع بعض الأصدقاء ويبدأ الدكتور راشد في سرد قصة مصطفى مع السحر وكيف استخدمه لمحاربة المخدرات، ثم يقوم بعمل استرجاع (فلاش باك) ليحكى قصة رحلتها إلى الهند وكيف قابل زعيم السحرة وأنقذه فعلم مصطفى السحر جزاء له على معروفه. وهذا يضع راشد في السيناريو قيمة توريث الخير والحرص على النفع العام، فالساحر يأخذ على مصطفى عهداً ألا يستخدم السحر إلا في الخير.

هذا البناء الأسطوري يجعل الخيال ينطلق وتتداعى دلالات الرموز المستخدمة عند المتلقي (الجمهور)، فيحدث اتصال مؤثر من بداية الفيلم ليبدأ الجمهور نفسه المشاركة في الرحلة إلى الهند.

ثم يقطع هذا السرد بفلاش باك آخر في زمن سابق على الرحلة ليصف لضيوفه، كيف كان بهلول بلطجياً يرهب الجميع، وبعدها يعود إلى الهند فيصف الحيل التي علمها الساحر لمصطفى، ثم يقطع الاسترجاع ويعود إلى الزمن الحالي للسرد فنشاهد أحد الضيوف يعلن عدم تصديقه للسحر فيقوم مصطفى ووالده ويصطدمان ببهلول ويهربه مصطفى بالسحر. ثم استرجاع آخر داخل هذا الاسترجاع يوضح كيف أدمن بهلول الخمر وكيف تعرف إلى الراقصة الحناء التي أغوته، ثم عودة إلى بهلول مرة أخرى مع مصطفى ليعلن توبته.

ونلاحظ أن ثمة قطعا متردداً أي جينة وإهاباً بين خط بهلول وتأثير الخمر عليه وخط الساحر وقدرته على مساعدة البشر وفعل الخير ويحدث تصغيراً للأحداث في النهاية مع التقاء الخطين. وهكذا، ونحن إذاً بناء مركب محكم ومستويات زمنية متعددة منطلقاً من خنوة داخل حدوة، حتى يجد المتلقي نفسه يسبح داخل بحر من الأحداث الدرامية المتشابهة وداخل خبكة فنية وبناء السيناريو يجعل الأحداث على كثرتها واختلاف زمنها - مترابطة إلى حد بعيد.

ونلاحظ أن هذا التركيب الأسطوري يشابه كثيراً تركيب وبنية القصص الشعبية في ألف ليلة وليلة مثلاً أو الملاحم الشعبية مثل أبو زيد الهلالي أو سيف بن ذي يزن

وحمزة البهلوان وغيرها. حيث التفرغ والتوازي وتلاقى الخطوط وتشابك البناء من أهم مميزات تلك القصص.

إن هذا الإطار الفني الأسطوري يدعم الحدث لدى المتلقي ويجعله جزءاً منه، على عكس المعتقد، بل إنه يشرك المتلقي في الحدث ويجعل الأسطورة جزءاً من تسليح حياته، وهذا يدل على عمق فهم راشد لمعنى الواقعية المتجاوزة، فالواقع عنده ليس فقط لصور الحياة اليومية والتي يقدم لنا منها الكثير كما في مشاهد البحر والميدان وحياة الصيادين، ولكنه أيضاً الحلم والقدرة على التخيل وببساطة القدرة على الأمل.

وميكانزم الدراما عنده يعتمد بشكل أساسي على قيمة حاكمة تدفع الأحداث وهي قيمة الإيمان، فالبلطجي المتجبر على قوته وسطوته لا يؤمن بشيء ولا حتى بالخير التي يتعاطاها، ومن ثم فقدريته على الفعل محصورة في عضلاته أو في الوجود المادي فقط. أما الولد الصغير مصطفى، فقيمة الإيمان بالله ورغبته في فعل الخير والتأثير في الآخرين تجعل قدرته على الفعل متجاوزة لوجوده المادي ولحجم جسده الصغير، بل تطلقها في آفاق ممتدة بلا حدود، ومن ثم يستطيع أن يفعل وأن يؤثر وبغيره وينتهي هنا كلام الدكتور أسامة القفاش.

ولقد صاحب عرض الفيلم دعابة كبيرة تقول: أول فيلم جمعت فيه غرائب السينما ومبتكراتها، كما يؤكد أنه أول فيلم مصري في تصويره، مصري في إخراجة، مصري في تمثيلة، ولقد كانت هذه النزعة الوطنية لكل ما هو مصري ممتدة من ثورة العراقيين عام ١٩٨٢م حتى هذا الوقت للتفريق بين كل ما هو وطني وما هو غريب أجنبي. ولقد نشأ هذا التعبير بداية من اندلاع الثورة ووطنية اشخاصها أنفسهم، إذ كانوا يذبلون أسماءهم بكلمة مصري، مثل: عبدالعال حلمي باشا المصري، أحمد عرابي باشا المصري، على فنيي باشا المصري، حتى مكونوا مختلفين عن الأجانب من الأتراك والشركس والأرمن والأرناؤوط.

وبالطبع، ليس صحيحاً أن فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» هو أول فيلم أنتجه مصريون، كما يقال، إذ إن الرائد السينمائي محمد بيومي كان قد سبق محمود خليل راشد في أفلامه الأولى.

ولقد لاحظت في كتاب الأستاذ أحمد الحضري عن «تاريخ السينما في مصر من عام ١٨٩٦ إلى ١٩٢٠» وفي سياق الكتاب عن فيلم «بلي» لعزرة نصر عام ١٩٢٧،

أن أحد النقاد قد كتب عن الفيلم « ساعة أن كانت تهذي في مرضها في منزل رؤوف بك، حيث كانت تتوالى عليها أشباح الماضي ». وهذا المكتوب هل أفسره على أنه نوع من الطبع البصري المزجج على الفيلم أو المزج أو بعض خداع الاستوديوهات الحقيقة، ليس هناك شيء مؤكد، حيث لا تتوافر أو توجد نسخة من هذا الفيلم حتى الآن.

وتحمل لنا أوراق التاريخ كذلك عن الإلهامات الأولى أن فيلم « فاجعة فوق الهرم » عام ١٩٢٨، لمخرجة إبراهيم، لاما، قد يكون استخدم فيه البديل (الدولير) أو سقوط دمى، وكما أن خدع الكاميرا التي تستعمل في الخيل قد وجدت بدايات لها وطريقا مع البعثات الجاذبة من ألمانيا، وخاصة مثل الفنان نيازى مصطفى في الإخراج والتصوير والمونتاج، والفنان ولى الدين سامح في المناظر والديكور، لأن هذين الفنانين من الرعيل الأول الذى درس فنون السينما في ألمانيا وفرنسا عقب الحرب العالمية الأولى. وإذا كان الأول قد علم خبايا خدع الكاميرا أو بالمفهوم السائد وقتها « علم البصريات السينمائية » فإن الثانى قد تفوق في هندسة المناظر والرؤية التشكيلية... ولكن لم يظهر نشاطهما إلا بعد وجود ستوديو مصر على الخريطة، حيث كان حجر الزاوية في الأسلوب العلمى في الإنتاج والطريق الصحيح لاقتصاديات سينمائية مبنية على قاعدة علمية فنية (مصنع) وعروض مضمونة (دور عرض) ومستقرة، وهو ما يفتصنا الآن للأسف... وما زالت تسير عليه هوليوود بتفوق وحتى الآن.

كان لنيازى مصطفى ولى الدين سامح ريادة فنية أعقبت بعض البدايات التي خبطت من قبلهم، مثل المخرج أحمد جلال الذى كان قد أخرج فيلما من نوع الإنتاج الكبير نى الديكورات التاريخية والجاميع باسم « شجرة الدر » عام ١٩٢٥ من تمثيل وإنتاج السيدة آسيا داغر . أو تواجد المخرج إبراهيم لاما بفيلم المغامرات البدوية والفروسية « معروف النبوى » عام ١٩٣٥ فقد كان الأخوان لاما من السينمائيين المحبين لأفلام المغامرة والضرب والحركة. من بداية نشاطهم السينمائي عام ١٩٢٧ في فيلم « قبلة في الصحراء ».

ونجد استعصالا مقبولا لمؤثرات الحرائق في فيلم « معجزة الحب » عام ١٩٣٠ من إخراج إبراهيم لاما وكذلك استعمال المكياج المتغير لتذكر شخصيات في أفلام مثل « أنشودة الراديو » عام ١٩٣٦ إخراج المصور تولى كياربى . « بنت الباشا المدير » عام ١٩٤٨ إخراج أحمد جلال.

وليكون باكورة إنتاج ستوديو مصر « وادى » الذى عرض عام ١٩٣٦ إخراج فريتز كرامب مثلا لفنية المناظر التاريخية والجاميع، وهو من إبداع ولى الدين سامح مهندس المناظر.

وليبقى بعد ذلك المحور الجديد الذى حركه المخرج نيازى مصطفى والمصور محمد عبد العظيم ومعه مصطفى حسن وأحمد خورشيد ومناظر ولى الدين سامح في فيلمه « سى عمر » عام ١٩٤١ عن وجود شخصيتين متشابهتين في اللقطة نفسها، وبالرغم من طرافة الفكرة أيامها وحداثتها، إلا أنها كانت الشيء الساحر في السينما بكل المقاييس، حيث إن وجود الشخص نفسه في اللقطة يعتبر قمة الخدع التي نهلت منها السينما المصرية بعد ذلك عشرات الأفلام... وهذه الخدعة هي من خداع الكاميرا، حتى يفجر نيازى مصطفى قبلته عام ١٩٤٤ بفيلمه « طاغية الإخفاء » بتصوير مصطفى حسن ومناظر حبيب خورى الذى لاقى نجاحا منقطع النظير، في اختفاء الأشخاص وظهورهم حين يرتدون الطاغية فوق رؤوسهم... وهذه الخدعة هي كذلك خدعة ميكانيكية للكاميرا بالاشتراك مع العمل السينمائي، وستتكمم عن ذلك تفصيلا.

٦- المؤثرات الخاصة المستعملة في الأفلام المصرية .

انحصرت المؤثرات الخاصة المستعملة في الأفلام المصرية طوال هذه السنين في مؤثرات معينة اعترفت منها السيئما في عدد كبير من الأفلام، ولكنها للأسف لم تتطور إلى الأفضل بعد ذلك لاعتماد الإنتاج في قاصر على التكاليف البسيطة والمتوسطة في الغالب والكبيرة نسبيا في بعض الأعمال القليلة ، وفي حدود الإمكانيات المصرية وسوق توزيع الفيلم المصري بالدول العربية والمتدني في أحيان كثيرة بتأثير السياسات بين الحكومات العربية. ولم يكن عندنا - كما أوضحنا - خطة معينة في أي ستوديو خاص، أو حتى بعد دخول الحكومة في الإنتاج السيئما - بعد التأميم - يكون هدفها تطوير هذا النوع من الفن المرئي ومعايشة تطوره العالمي، ولهذا انحصرت المؤثرات الخاصة في حدود ضيقة للغاية لا تخرج عن تطور تاريخ هذه المؤثرات في السينما الأجنبية حتى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، واعتمدت هذه المؤثرات على مجهودات أفراد ، سواء في مجال التصوير أو العمل أو الإخراج أو الديكور ، وفي القليل من الأفلام لأشخاص تغلب عليهم الهواية ومجتهدين ، أمثال محمود خليل راشد أو غيره من المحبين للفن السيئما.

ولقد ارتبط نجاح المؤثرات الخاصة في الأفلام المصرية في أغلب الأحيان ، وبخاصة في فترة الأربعينيات والخمسينيات ، بنجاح نوعيات معينة من الأفلام المعتمدة على الكوميديا وجماهيرية نجومها وأرمواج الشخصية الواحدة المتحصرة بين الخير والشر ، أو ظهور الأبطال والعفاريت والجان ، أو اختفاء الشخص والشئ... أي القانتازيا الكوميدية، ولا مانع من بعض الرعب، وبعض المبالغات المرئية في هذه الأفلام . كما كان لتقديم الأغاني في الأفلام نصيب من استعمالات بعض المؤثرات ، مثل وسيلة «العرض الخلفي» التي انتشرت بإنتشار الأفلام الغنائية،

وإمكانية تصويرها داخل الاستوديوهات وعدم الخروج إلى الأماكن الطبيعية إلا في أضيق الحدود، وبالتالي أصبحت خدعة العرض الخلفي ذات أهمية قصوى للأغاني ابتداء من أغاني ليلى مراد وفريد الأطرش حتى عبد الحليم حافظ. ولقد تطورت الديكورات التاريخية لفترة زمنية كانت تكاليف الديكورات داخل الاستوديوهات مقبولة في حدود ميزانيات الأفلام، ولكن انحصر هذا التطور تماما في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات ، حين أصبحت الأفلام التاريخية نادرة - إن لم تكن منعدمة - للزيادة المذهلة في التكاليف، سواء في الخامات أو العمالة أو الإيجارات . حتى إننا قد نذهل حين نجد أنه طوال العقد العاشر لم يظهر من الأفلام الا قانتازيا تعتمد على التاريخ في موضوعها وإن كان فيلمها مهلهل الشكل والمعالجة وهو فيلم «رسالة إلى الوالي» إنتاج ١٩٩٨ ، وفيلما «المهاجر» و«المصير» بتحويل فرنسي . ونجد رواجاً كبيراً في الثمانينيات والتسعينيات لتوعية أفلام الحركة التي تعتمد على الضرب والمبالغات في معارك الأفراد وطرائق تصادم المركبات وانفجارها أو تحطيمها . ولقد أوجد هذا الرواج بالضرورة الاعتماد على البديل المتحرس القاهم (الدوبلير) أو رجال المعارك والمخاطرين منهم... كما كانت مؤثرات الخدع الخاصة بالطبيعة من أمطار وخلافه مخطوبة للغاية، بينما كانت أعمال النماذج المصغرة في حدود المطلوب وتطورها محدوداً بإصرار من يعملون في الأفلام على تنفيذها بشكل لائق، وخاصة من الفنانين الميطرين على العمل أمثال المخرج أو المصور أو مهندس المناظر أو المنتج . في حين أن خدع الماكياج لم تتطور بشكل ما ولم تصل إلى ما وصل إليه فنانون الماكياج بالخارج ، بينما ظهرت مؤثرات خاصة جديدة مثل التصوير تحت الماء ودخول الكمبيوتر قليلاً في بعض خدع الأفلام، وإن لم يكن كما يحدث في الأفلام الأجنبية .

ولقد اتخذت منهجاً في هذا الكتاب بأن أعرض أنواع الخدع المستعملة في السينما المصرية، ثم أتخذ قليلاً أو أكثر كمثال لهذه الخدعة وأقوم بشرحها وتحديد توظيف المؤثرات التي يرفع العاملون في صنعها وفاندي تأثير ذلك على دراما الحدث بالفيلم، هذا في حدود اجتهادي ورويتي وثقافتي وليس المقصود أبداً أن أفضل قليلاً عن آخر أو أميز عملاً عن غيره، بل هدفي الأساسي أن أضع مرجعاً لهذه النوعية من الأفلام تفيد وترشد من يريد أن يستزيد مستقبلاً وحتى لا يضع تاريخ السينما المصرية مع الأيام، وهذا ما شجعتني من قبل على تسجيل «تاريخ التصوير

السينمائي في عصر" في كتاب سابق ، وأكرر أنني أجتهد ولكل مجتهد نصيب، وربما يجد أحد بعد ذلك تفصيلاً أو معلومة لم تصلني فأرجو أن يغفر لي.

ويمكن حصر المؤثرات الخاصة التي تواجدت في صناعة الأفلام المصرية في هذه الحقبة من الزمن من بين المؤثرات التي سبق ذكرها من قبل، وهي:

١- مؤثرات الكاميرا السينمائية ، وآلات تصوير العناوين (التترات).

٢- مؤثرات المعمل السينمائي.

٣- مؤثرات داخل البلاطه (عروض خلفي - زجاج - مرآة - رسومات) .. وخلافه.

٤- مؤثرات تحريك الجمار.

٥- مؤثرات الديكور والإكسسوارات والملابس. وتحطيم الأثاث والزمن.

٦- مؤثرات النماذج المصغرة والمجسمات بالصمغ الحقيقي.

٧- المؤثرات الخاصة بالطبيعة : غواصف - مطر - زعد - تلوج.

٨- مؤثرات الماكياج.

٩- مؤثرات المونتاج.

١٠- مؤثرات اللون والإضاءة والحركة والزوايا والعديسات والمرشحات.

١١- مؤثرات الأسلحة النارية والمتفجرات والخرائق.

١٢- مؤثرات الأسلحة البيضاء والسيوف والسهام.

١٣- استعمال رجال الحركة والمبارك والتويليرات الذمى (رجال الخطر).

١٤- استعمال الحيوانات وما شابه ذلك.

١٥- التصوير تحت الماء ومؤثراته والتصوير من الهواء.

١٦- مؤثرات الشباشة الزرقاء المحدودة أو الكروما التليفزيونية.

١٧- مؤثرات الكمبيوتر المستخدمة بشكل محدود للغاية حتي الآن ولكنها في تقدم ملحوظ .

ومن الضروري أن يتوافر في استخدام المؤثرات الخاصة عدة حقائق يكون لها الأثر البالغ على المشاهد ، وهي:

١- أن يكون استعمال المؤثر متقناً وكأنه حقيقي ولا يفت بآية صلة للصناعة أو الخدعة أو الحيلة. فمصادقية المؤثر هي السبب الأساسي في نجاحه ، سواء أكان هذا المؤثر بسيطاً أم مزيكياً حقيقياً أم خيالياً.

٢- أن يكون استعمال المؤثر مفتوحاً للكات الخيال اللامحدودة، فلا يقف أمام المؤثرات في السينما شيء، يمكن أن نقول عليه غير ممكن التنفيذ.

٣- أن يكون المؤثر مبهراً في سياق عرضه.

٤- أن تكون التكلفة المادية لتنفيذه مقبولة، وغالباً ما يستعمل المؤثر الخاص في الأفلام لتقليل النفقات، فلا يمكن مثلاً أن تحرق عمارة ولكن يمكن أن تحرق نموذجاً مصغراً (ماكيت) للعمارة ، وهكذا.

٧. كيف تعمل السينما .. نظرية الرؤية البشرية والحركة .

استخذت تسجيل الصوت بعد ذلك على الشريط السينمائي إلى جانب الصورة دغا ذلك لأن تصبح السرعة ٢٤ صورة في الثانية ، وذلك أثناء التصوير بالكاميرا ، أو العرض على الشاشة بآلة العرض .

فكل شيء يتحرك على الشاشة هو في الحقيقة صورا في حقيقتها الفردية ثابتة ، ولكن بالظروف الحركية الميكانيكية للشريط داخل آلة التصوير ثم بعد ذلك داخل آلة العرض .

من هنا نستنتج أن الحركة المتقطعة لآليات الكاميرا داخل الكاميرا وتعرض الشريط صورة .. صورة ، وبقاء الرؤية بالعين ، هي أهم الأسباب التي ينشأ عليها نظرية السينما توغراف ، وأن الكاميرا - هذا الصندوق الأسود المعتم - تحمل بداخلها هذه الحركة الميكانيكية التي تجعل هذه الظروف ثابتة ، وتكون وظيفة العدسة في الكاميرا هي تركيز وتحديد وتصغير الصورة على الفيلم ، ووظيفة العدسة في آلة العرض هي تركيز وتحديد وتكبير الصورة على الشاشة بعد وضع مضمون صوري قوي خلف هذه الصورة الشفافة لتعرض على شاشة كبيرة أي أنها عدسة خاصة ناشرة للضوء على مساحة الشاشة .

وبالتالي فالإعتماد داخل الكاميرا هو أحد الركائز الأساسية لجودة التعريض الفوتوغرافي للشريط من خلال الشعاع الناقل داخل الكاميرا مروراً من العدسة ، وكذلك الإعتماد في دار السينما هو الآخر ضروري حتى تظهر الصورة على الشاشة في أبهى نضوج بدون تدخل أي ضوء شارد مششت لها ، فنحن نعرض صور الأطياف ونصنع من الخيال معاشية ومن المعاشية واقعاً ، وكما يقال دائماً فإن الضوء هو روح السينما وبيوتها لا توجد هذه السينما ، ولأن الكاميرا في تصويرها وآلة العرض في عرضها هي وسيط محايد يتحرك بواسطة ميكانيكية في نقل الصور المتحركة ، فهذه الوسيلة المحايدة ساعدت على ظهور خيل سينمائية تقوم بها الكاميرا بشكل في غاية البساطة كما اكتشفها جورج ميليس .

ولأن السينما تعرض نتائجها المصورة على شاشة ذات مساحة باعية مستطيلة بنسبة ٢ : ٤ ومحذرة بإطار ومداخله تتحكم به كإطراف ، فإننا نلاحظ بذلك الإطار دائماً وهذا بالتالي حدد لنا نوعاً من الخدع ، ولأن الصورة لها عمق وتكوين وظل ونور وفي الوقت نفسه هي شفاقة ، فهذا يساعد على إيقان خيل الكاميرا ،

وقبل أن نخوض في هذه الحيل ، أحب أن أوضح أشياء خاصة بنظرية الرؤية للعين البشرية وبالتالي نظرية السينما توغراف نفسها ، وما تقوم به آلة التصوير (الكاميرا) وبعد ذلك آلة العرض في دور السينما ، ربما كان هذا معروفاً للسينمائي ، ولكن في كتاب مثل هذا سيقروا الجميع أفضل الإيضاح ، فالسينما خدعة مرتبطة بخاصية وهبنا الله إياها في عيوننا ، فحين ننظر لأي شيء ، تتكون صورة هذا الشيء داخل عيوننا في الجزء المسمى الشبكية ، وهي عبارة عن شاشة صغيرة جداً داخل مقلة العين خلف عدستها مكونة من مجموعة من الأنسجة والخلايا الحساسة للضوء والألوان ، وتحفظ هذه الشبكية بالصورة وتنقلها بفجوها إلى مخ الإنسان في نفس لحظة الرؤية ، وعندما تستقبل الشبكية صورة ثانية ، تبقى الصورة الأولى قليلاً جداً بفضل استمرار الرؤية persistence of vision ، قبل أن تتلاشى بحلول الصورة الثانية ، أي أن العين تستقبل الصورة المرئية صورة .. صورة ... وبقاء الصورة الأولى قليلاً مع حلول الصورة الثانية فوقها ، يستشعر الإنسان ويرى حركة الأشياء في الطبيعة والحياة ، واستغل مخترعو السينما هذه الخاصية الربائية وجعلونا نرى الصورة المصورة بالكاميرا ، ويتفهم خاصية الرؤية هذه مع اختلاف كل صورة عن الأخرى اختلافاً طفيفاً ، وهو ما يشعرون به حركة الأشياء ، فإذا الحكاية في حقيقتها صور كثيرة ثابتة تجري بحركة سريعة متقطعة على شريط الفيلم ، ومن حركتها السريعة واحتفاظ عيوننا بالصورة قليلاً بعد اختفائها وقبل حلول الأخرى ، نشعر بالحركة ونشعر وكأن الحياة قد دبت في هذه الصور الثابتة أصلاً ، والمتحركة في واقع رؤيتنا لها بتخاطم السينما ، وقد وجد العلماء أن مرور ١٦ صورة في الثانية الواحدة في عصر السينما الصامتة كان كافياً لعرض الحركة الطبيعية ، وعندما

٨ - الكاميرا الساحرة.. وعفاريات المعمل..

والحيل داخل البلاتوه .



لقطة من فيلم «سلامة في خير» يديرها محمد كمال المصري «شرق تلح»، وصفا الممثل وعمر الجريدي إلى اليسار.

الخاصة في الأفلام المصرية تحمل النجاح بما تحمله من سحر الحيل، أي بمعنى أكثر دقة سينما (لعبة الساحر) تقدم للمشاهد حلولاً ترضيه وتقول له وهي تضحكه، كل شيء على مايرام وتصنع له معجزات مرئية . وبالطبع اختلف ذلك جزئياً في مراحل التطور الاجتماعي والسياسي الذي حدث للمجتمع بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، ولقد ظهر ذلك سينمائياً ولكن ليس مباشرة، بل بالتدريج حتى في المؤثرات الخاصة.

وفي الجزء الأتي سنتعرض للمؤثرات الخاصة بالكاميرا السينمائية وما يمكن أن يضاف حولها من طرائق في المعمل السينمائي والبلاتوه وهي الحيل التي استعملت في أغلب الأفلام المصرية. وتندرج تحت مسمى الحيل البصرية.

بعد مشاهدتي وتقديمي لهذه الأفلام من الناحية الفكرية الاجتماعية والدرامية، وجدت أنها تقريباً تشترك جميعها فيما يمكن أن نسميه بساطة الفكرة وكوميديا الأنماط، فأغلب هذه الأفلام أبطالها من ممثلي الكوميديا يشترك معهم نماذج كاريكاتورية الأداء، مثل الطالب الغبي المتخلف نوفل في فيلم «سلامة في خير» نوفل أو أطفال يتصرفون بحكمة العقلاء مثل الطفل في فيلم «سر طاقية الإخفاء» أو علماء بغير كامل قواهم العقلية يخلقون من التراب ذهباً مثل محمد عبد القدوس في الفيلم ذاته. وداثماً نجد الأنماط الطيبة ساذجة ومطحونة وفقيرة (نجيب الريحاني - إسماعيل يس - عبد المنعم مديولي - فؤاد المهندس .. إلخ)، بينما نجد العكس في الأنماط المضحكة الشريرة التي تحيك التآمر وتتسم بالدهاء (استيخان روستي - نوفيق الدقن - فريد شوقي .. إلخ). ولقد خلقت هذه الأنماط المتضادة دراماً بالضرورة . ولكنها كانت في إطار تركيبة مجتمع طبقى أصلاً تسيطر على مقدراته إقطاعية زراعية وبرجوازية مكتسبة للأفندية في المدن وفلاحين بسطاء في القرى والنحوع، فأصبحت بعض هذه الأفلام هدفها لعنة مجتمع الأغنياء مثل «لو كنت غني» أو «الليونير» الذي يتظلم حيانه الفقير شبيهه، وأصبحت سينما مضرة يقف فيها محمد عبد الوهاب «ما أحلاها عيشة القلاح» الذي يعيش على الماء الملوث وتاكل الأمراض في جسده ولا يملك شيئاً حتى الأرض التي يزرعها. كانت الأفلام والسينما بشكل ما تعبر عن ذلك حتى في إطار إبهارها وضحكها، وكان هدفها الأول التسلية حتى إذا كانت تعطى في النهاية تلك النصائح الساذجة المخدرة في حقيقتها . كانت المؤثرات

«خاتم سليمان» و«عروس النيل»

التصوير ثم الإيقاف.. ثم التصوير مرة أخرى..

هذه الحيلة السينمائية استغلت كثيرا في بدايات الأفلام المصرية، وهي خدعة بسيطة للغاية، فعندما تسجل الكاميرا منظرا ما مثلا وليكن لأهرامات الجيزة ثم توقف التصوير ولا تحرك الكاميرا - قيد أنملة - ونضع أمام الأهرامات رجلا، ثم نعيد استمرارية التصوير، فنأتي بالحيلة النهائية لذلك بعد لضيق اللقطتين أننا نرى الأهرامات وفي اللقطة نفسها نجد الرجل ظهر فجأة في مكانه أمامها، معنى ذلك أننا نستطيع خلق لعبة سحرية، بأن نغير أماكن الأشياء ونظهر أشياء جديدة فجأة في اللقطة أو نخفيها فجأة، وهذا ما حدث في أفلام «خاتم سليمان» الذي ذكر من قبل، و«عروس النيل» للمخرج قطين عبد الوهاب وتصوير علي حسن والذي تأخذ كمثال متقدم لهذه الحيلة، ولماذا متقدم لأنه أولا بالألوان وهذا خلق مشاكل كثيرة كما سنرى وكما حكى لي مصوره، ثانيا: معمل جديد في مصر للألوان غير منضبط تقنيا بعد وهذا أول فيلم روائي يتم تشغيله به، ثالثا: الخروج بالحيلة هذه إلى أماكن حقيقية مثل مدينة الأقصر ومعايدها وهذا يتطلب سرعة شديدة في وضع المتغيرات في اللقطة حتى نحافظ على شكل الظل والشمس كما هي في اللقطة وبعد إيقاف الكاميرا وزرع الشيء الجديد.

ولقد حكى لي مدير التصوير علي حسن هذا القيلم وتفيذه لها، وبالطبع تتنوع الخدع المستعملة في الفيلم كما ستعرف بعد ذلك. ولكنني أتكلم عن هذه الخدعة البسيطة التي كان يمكن أن تضع لبنى عبد العزيز فجأة على المكتب، أو أسفل غمزة في معبد الكرنك، تجعلها تختفي فجأة من مكتب المهندس رشدي أباطة



— بيني وإسماعيل رؤوس من انعطاف المخرج، التيب والباهية السريـ



فيلم «عروبن النيل» من أفلام خلد الكاميرو

وهكذا، ولا ننسى أن على حسن هو الأخ الأصغر لمدير التصوير مصطفى حسن، أحد أعمدة الخدع البصرية في السينما المصرية. كان حل مشاكل تصوير هذا الفيلم الألوان، فقد كان اختيار الألوان التي تظهر الحدث مهماً جداً، فيجب أن تكون متوافرة مع الخلفية ولا يسيطر عليها أي لون متقارب في مكان ظهور الشيء وفي مخيد الاقصر، وكان هذا أول مرة تتم فيها مثل هذه الخدعة في السينما المصرية وفي مكان خارجي طبيعي، أمكن السيطرة عليه حتى تتم فيها مثل هذه الخدعة وأمكن السيطرة على زمن تغير الحدث، بأن يتم تجهيز ما يوضع في اللقطة الثانية بجانب الكاميرا بحيث إنه بمجرد انتهاء اللقطة الأولى تدخل لبنى عبد العزيز في مكانها مع الأكسسوارات مباشرة وبهذا لن يكون ظل الأعمدة قد تحرك بعد ولدت المحافظة على المنظر كما هو... وكانت المشكلة دائماً الخوف من ظهور طائر عابر أو قطة أو كلب يتحرك،

وبهذه الحيلة السهلة يمكن تحويل الممثل من بني آدم إلى خفاش، أو طائر أو قرد وهو ما كان يحدث في الأفلام كثيراً.

أه آه من الشبيهين .

التصوير مع حجب جزء من اللقطة
ثم إرجاع الفيلم وحجب الجزء المصور
والتصوير على الجزء المحجوب الأول

في عام ١٩٤١، ظهر فيلم «سنى عمر» للمخرج نيازى مصطفى، ولقد أحدث هذا الفيلم ضجة كبيرة في وقتها لظهور الممثل الكوميدي نجيب الريحاني بشخصيتين في الفيلم . أحدهما لرجل بسيط . والآخرى لرجل غني . وكان وجود نجيب الريحاني في الشخصيتين الشبيهين في لقطة واحدة تجمعهما من أسباب نجاح الفيلم على المستوى الشعبى وقجالحا لنيازى مصطفى.

وهذه الحيلة يتم صنعها بحجب تعريض جزء من نيجاتيف (السالاب) الصورة أثناء التصوير، بحيث لا يتعرض للضوء ويبقى محافظاً على كل صفاته الفوتوغرافية الخام، ويمكن أن يكون الحجب هذا على غبة أشكال وفي عدة قطاعات من الصورة، فيمكن حجب أجزاء رأسية حتى أكثر من منتصف الصورة أو أجزاء أفقية بنفس الطريقة.

وبعد تصوير اللقطة الأولى التي قام فيها الممثل بشخصية الصعلوك مثلاً في الجهة اليسرى من الكادر، نوقف التصوير ولا يتحرك الكاغيرا والإضاءة - قيد أتملة - ويتم إرجاع الشريط الفيلمي مرة أخرى إلى بدايته في إظهار نام داخل الكاميرا . وبحجب الجزء المصور . أي الذي تم تصويره وهى الجهة اليسرى من الكادر مثلاً، وتترك الجهة اليمنى التصوير الجديد، ويحضر الممثل نفسه وقد ارتدى ملابس الرجل الغنى ونقف عند علامة المكان المحدد داخل البلاطوة أمام شخصية الممثل الصعلوك

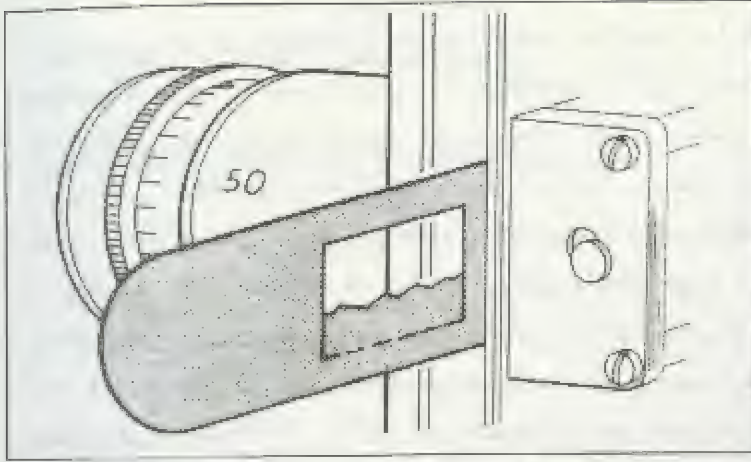
ويتم التصوير.

ويمكن كذلك أن نحجب جزءاً خاصاً من اللقطة كما حدث في فيلم «نادية» لسعاد حسني، من إخراج أحمد بدرخان وتصوير وديد سرى عام ١٩٦٩، إذ جعل الحاجب في منتصف أسفل الصورة في جزء الأريكة التي تنام عليها سعاد حسني.

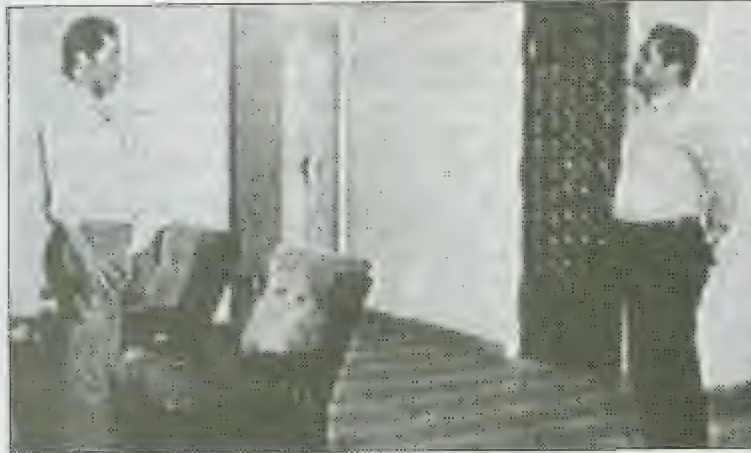
وتوجد عدة محاذير مهمة في هذه الطريقة، منها أن يتطابق مكانا نهاية الحاجبين في الجهتين، بحيث لا يحدث فراغ بينهما، أو يزيد حجب أحدهما عن الآخر في مساحة الصورة، وهناك كاميرات مجهزة خصيصاً لذلك مثل الكاميرا دويرة الفرنسية، وميتشيل الأمريكية اللتين كانتا متوافرتين في الاستوديوهات المصرية.

وحتى يحدث نوع من التزامن والحركة بين الشخصيتين، فإنه يدار صوت الشريط الأول ويقف مساعد المخرج مكان الممثل في الجزء الأول المحجوب ويتحرك صامتاً مثلما حدث في اللقطة، حتى يضبط الممثل في المرحل الثانية في التصوير حركته ونظرته. وبعد تخميض الفيلم، تظهر صورتان للشخص نفسه في الكادر تتحركان شخصيتين مختلفتين في الملبس والطباع والحركة، ويجب أن نحترس ألا تتحرك الكاميرا بتاتا وأن تكون الإضاءة ثابتة المصادر، وألا تدخل حركة إحدى الشخصيات في التصف الخاص بالشخصية الأخرى المحجوبة، أو يتداخل كلام الشخصيتين على بعضه البعض، وبالمطيع، عندما لا نتجح اللقطة ويظهر بها أي عيب يعاد عملها مرة أخرى، ويراعى في خلفية الصورة أن تكون مظلمة قليلاً وأن يكون خط التماس بين النصفين من الحاجبين في منطقة فاصلة في تكوين الصورة، مثل باب أو ركن حائط أو أي شيء لا يلفت النظر. وبالمطيع، يجب الاحتراس من تحرك الظلال مثل الأشخاص تماماً، وفي الغالب كانت أغلب هذه اللقطات في وضع ثبات أكثر منها في وضع متحرك، وقد تهلت الأفلام المصرية من هذه النوعية وتوالت الأفلام، ولقد قمت بتصوير فيلم من هذه النوعية وهو فيلم «إعدام ميت»، إخراج على عبد الخالق وسيناريو إبراهيم مسعود عام ١٩٨٥ بنفس الطريقة.

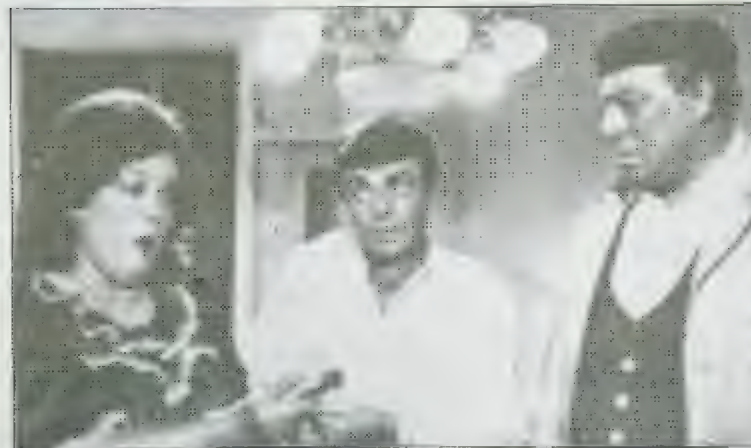
وفي كتابه عن إسماعيل يس بمناسبة تكريمه في مهرجان القاهرة الدولي الحادي والعشرين عام ١٩٩٧، يقول الأستاذ محمد عيد الفتح عن فيلم «المليونيرة» إخراج حلمي رفلة وتصوير محمود نصر ومناظر أنطونيو بولوزيس وإنتاج عام ١٩٥٠، وهو من هذه النوعية من الأفلام، ما يلي: «تقوم قصة الفيلم على فكرة وجود «الشبيه» لشخصية مليونير - عاصم الاسترليني - والشبيه هنا المؤنولوجيست جيمز الذي اتفق



مكان وضع الحاجب
خلف الكاميرا السبلمانية



من فيلم «إعدام ميت»
لعمود عبد العزيز
النسج في الفيلم حائط
المطابخ المصري
والخاموس



من فيلم «فتوة الثاني»
الغالب، أول فلم صنعت
شبه جيل الكروما
التفزيونية في أحد
الاشاء وظهره

سعد عاصم على أن يحل محله أسبوعياً ويتصرف كيفما شاء في قصره وأملاكه وعاصم يلجأ لهذا بقصد الهروب من جريمة قتل ارتكبها ويخاف أن تكتشف ومن خلال تناقض تصرفات «الشبيه» مع تصرفات «الأصل» تتفجر المواقف الكوميديّة النابعة من الموقف ويؤكد لها الحوار . ومن الغريب أن يبحار الفيلم إلى بيع الوهم للقراء ، بالتأكيد على أن حياتهم أفضل وأكثر سعادة من حياة الغنى والثراء .

وبالطبع ، حين استقلت تلك الخدعة في فيلم «إعدام ميت» ، أصبح الصراع بين شبيهين أحدهما جاسوس لإسرائيل ، والثاني ضابط مخبرات . أو كما ظهرت مع هاشم فريد شوقي في فيلم «أه وآه من شربات» إخراج محمد عبد العزيز وتصوير عصام فريد عام ١٩٩٢ ، والذي يكون الشبه فيه بين أختين توأم خُطفت إحداهما وهي صغيرة وأصبحت لصّة ، والثانية محترمة تعيش حياة رغدة .

ويمكن بالطبع استغلال هذه الطريقة في كثير من الحيل الأخرى التي شاهدناها كثيراً ، مثل اختفاء شخص متحرك في الصورة وهو يمشى حين يدخل في مكان الحاجب الموجود في مكان اختفائه ، أو تصور شخصاً غطت بوردرة العفريت قدميه فقط فتختفي القدمان . ففي هذه الحالة نحن نحجب مكان القدمين ونصور بنفس الأسلوب والطريقة مع إضافة المزج المعملّي الذي سنعرف سره بعد ذلك ، لتكون النتيجة النهائية أن الرجل يتحرك وقدماه مختفيتان . ويستغل كذلك هذا الحجب في كوب الماء الذي يشربه الرجل المختفي ، حيث يكون الكوب المتحرك في حافة الحاجب وبالتالي يسكب الماء خارج التصوير وهكذا ، وكثيراً ما تدخل عدة طرائق في صنع المؤثر البصري حتى نصل إلى النتيجة المنشودة .

وهذه الحيلة من الحيل التي أحدثت رواجاً تجارياً مستمراً لعدد كبير من الأفلام ، وإذا أخذنا فقط اسماعيل بن كميل كوميدي نجد أنه مثل أربعة أفلام من هذه النوعية ، هي «المليوتير» عام ١٩٥٠ ، و«العمر واحد» عام ١٩٥٤ ، و«اسماعيل يس في الطيران» عام ١٩٥٩ ، و«زوج بالإيجار» عام ١٩٦١ .

توفيق الدقن : العلبة دي فيها إيه ؟

تحريك الجماد . ودور المعمل السينمائي .

بادئ ذي بدء ، نحن أمام حدث مهم في تاريخ المؤثرات الخاصّة في الأفلام المصرية ، فقد شهد عام ١٩٤٤ عرض فيلم باسم «طاقية الإخفاء» من إخراج نيازى مصطفى وتصوير مصطفى حسن ومناظر حبيب خوري . ومن تمثيل محمد الكحلوي وبشارة واكيم وتحية كاريوكا .

وقصة الفيلم عن المعلم عباس السمكرى الذي يظن أن المال هو سر سعادة الإنسان ، فيعثر على طاقية الإخفاء وينال كل ما يتمنى بواسطتها ، ويعرف الخيانة والفقر فبعض يخيطون له عندما يغتني ، ولم يجد من يعطف عليه بعد الطاقية . أو كانوا كثيرين قبلها . فيمزق الطاقية ويعود إلى ميزله وهو يحمد الله على سلامته . لاحظ نفس تيمة أن الفقر نعمة . كان اختفاء الشخص حين يرتدى الطاقية فوق رأسه هو سحر هذا الفيلم الجديد على السينما المصرية ، وما يلي ذلك من تحريك الجدار في المكان حين يقوم الشخص المختفي بتحريك كرسي أو ليّام في السرير أو شرب سيجارة أو ماء وهكذا ، وبالتالي فالفيلم هنا لم يضيّع الساحر فقط ، ولكنه أصبح الساحر العظيم بهذه الخدع المبهرة التي أقيبل عليها الجمهور .

وحسني نعرف كيف تم ذلك ، فحجب أن تلم بعض أعمال المعمل السينمائي بطرائق خاصة فنية بالتغيير من مشهد إلى آخر ، بنى من السحابة وبدون أن يدخل في تعقيدات فنية .

أولاً: إيضاح الاختفاء والظهور التدريجي للصورة :

آية صورة سينمائية يكون تعريضها صحيحاً داخل الكاميرا ، عندما يتوافق زمن تعريضها مع فتحة العدسة المناسبة لكمية الضوء الموجودة في ظروف ومكان تسجيلها على الفيلم ، بالإضافة إلى تجانس نوعية حساسية الفيلم الموجود داخل الكاميرا والمناسب للذين العنصرين ، الزمن واتساع فتحة (حدة) العدسة .

عندما نريد أن نخفي الصور ونجعلها تظلم بالتدريج حتى تصل إلى السواد ، نتحكم أثناء التصوير في فتحة العدسة بحيث نغلقها تدريجياً حتى الإعتام التام ، وبالتالي لن يحدث تعريض نهائى للفيلم ، أى سيكون أسود مظلماً في النهاية . والعكس صحيح ، فحين نريد أن نظهر الصورة بالتدريج تبدأ من الإعتام التام ونفتح بالتدريج فتحة العدسة ، حتى نصل بها إلى الفتحة المناسبة القياسية للتعريض الصحيح للصورة .

وهذا التأثير بالاختفاء التدريجي والظهور التدريجي للصورة على الفيلم يمكن عمله كذلك في المعمل السينمائي ، سواء كيميائياً أو ميكانيكياً الطبع ويعطى نفس النتيجة وبجودة ربما أكثر مما لو تم صنعه في الكاميرا أثناء التصوير وذلك لإمكانية التحكم الأكثر دقة في عدد الكادرات ، وبالتالي زمن الاختفاء أو الظهور السريع أو بطيء أو متوسط .

ثانياً: مزج الصور السينمائية :

فإنه باختفاء الصورة بالتدريج ، وقبل مرحلة الإعتام التام كما أوضحنا من قبل ندخل عليها ونطبع فوقها الصورة الجديدة ، وتتطابق معها وتظهر بالتدريج لتصبح هي الصورة الأساسية وتختفي الصورة الأولى في إعتام الطبع ، أى أننا في نفس الوقت نمزج صورتين مختلفتين فوق بعضهما البعض إحداهما تذهب تدريجياً ، والثانية تأتي تدريجياً لتصبح مسيطرة في النهاية .

والآن ، لنعرف ماذا يحدث في الصورة عندما يختفي الشخص بارتدائه الطاقية أو عندما يلامسه (بؤيرة العفريت) . أولاً ، يتم تصوير المشهد كاملاً بارتداء الممثل الطاقية فوق رأسه ويبقى اللقطة طويلاً زائد نسبياً أثناء تصويرها ثم نتوقف ولانحرك الكاميرا - قيد أنملة كما نعلم الآن - ونخرج الممثل من مكان التصوير ونصور مرة أخرى بدون الممثل ، وفي المعمل نضع اللقطتين معاً بمزجهما ، فماذا يحدث ؟ تصبح اللقطة الأولى في اختفاء تدريجي واللقطة الثانية في ظهور تدريجي ، فيحدث أن

اللقطة التي بها الشخص مرتدياً الطاقية تبدأ في الاختفاء كلها حتى الإعتام ، ولكن في نفس اللحظة تدخل اللقطة الثانية التي للمكان فقط وليس بها الشخص لتحل محل الأماكن المختفية في اللقطة الأولى وينفس التطابق ، بحيث نرى المكان كما هو والذي يحدث فقط أن الشخص يختفي بالتدريج ، ولا نشعر بالمزج في الصورة النهائية لأنهما متطابقتان ونستشعر اختفاء الشخص فقط ، وهذا هو سحر الكاميرا في التصوير والمعمل السينمائي ، وبالطبع ، كلما كانت الحدة متقنة ودقيقة كان أفضل ، والحق أنه في كثير من الأفلام المصرية في هذه الفترة كانت هذه المؤثرات تصنع بدقة شديدة ، ويرجع الفضل في هذا للعاملين بها ، ولذا يجب أن نعرف بعض الملاحظات عن هؤلاء الزواجا .

● **نيازي مصطفى :** من مواليد عام ١٩١١ . مصري هوى السينما من شبابه ، فسافر على ثقافته الخاصة إلى ألمانيا في عشرينيات القرن الماضي ، حيث كانت أنفوسه ميسورة من شعيرة متصور ، ودرس السينما في برلين ، وبخاصة ما يسمى (البرقيات) ، ولا ننسى أن السينما الألمانية في هذه الفترة كانت في أوج نشاطها الفني والتقني ، وتقابل مع الاقتصادى طلعت حرب في برلين أثناء قيام الأخير بشراء معدات لاستوديو قصر ، لرخص ثمنها هناك عن باقي دول أوروبا بعد خروج ألمانيا من الحرب العالمية الأولى منكسرة ، ولقد وعده طلعت حرب بالعمل في استوديو قصر بمجرد إنهاء دراسته ، وبالفعل ، التحق به رئيساً لقسم المونتاج ، وهو مؤثر قليل «داد» أول إنتاج للاستوديو ، ثم قام بإخراج أفلام قصيرة للاستوديو ، ثم أخرج أول أفلامه الروائية عام ١٩٣٧ «سلامة في خير» ، واستمر بعد ذلك في «طاقية الإخفاء» وغيره من الأفلام وبخاصة أفلام الحركة والمغامرات البهيمية ، والمؤثرات الخاصة ، وكان اتجاهه إلى هذه النوعية من الأفلام بعدما فشل فيلمه الجاد «الدكتور» عام ١٩٣٩ . ويعتبر نيازي مصطفى مخرجة خاصة ، حيث تخرجت مجموعة كبيرة من السينمائيين من تحت عيانه الذين عملوا بعد ذلك في الأفلام المصرية ، وكان يجود إلى جانب الإخراج المونتاج والتصوير حيث صور بالفعل أفلاماً رائعة ، وكان في كثير من الأحيان يصور بعض اللقطات في أفلام من إخراجة ، ويجيد تسجيل الصوت ، وعمل المؤثرات الخاصة ، وكان يؤمن بأن السينما هي وسيلة للتسلية أولاً وأخيراً .

● **محمد عبد العظيم** : من مواليد ١٩٠٠، مصور لا يعرف بدايته بالتحديد، وإن كان قد أكمل تصوير فيلم «زيت» الصامت لـ محمد كريم، بالإضافة إلى مسئولية الكابلية عن تجميعه وطبعه في معامل شركة مصر للتمثيل والسينما التي اشتراها طلعت حرب من الرائد محمد بيومي. ولقد أرسل في بعثة إلى ألمانيا عام ١٩٣٢ لتعلم فنون التصوير، وأصبح المسئول الأول في ستوديو مصر بعد رحيل المصور الفرنسي جاستون مادرو، وهو الأب الروحي للمصورين تحت قيادته في ستوديو مصر، واختير نقياً لأول نقابة للسينمائيين المحترفين المصريين عام ١٩٤٤، وبالطبع كان ملماً بالأمم جيداً بكل المؤثرات الخاصة.

● **مصطفى حسن** : من مواليد ١٩٠٨، مصور من مدرسة ستوديو مصر، تعلم على يد الرعيل الأول في التصوير مثل حسن مزاد ومحمد عبد العظيم، وصور عام ١٩٣٦ أول فيلم تسجيلي عن مناسك الحج، وبدأ تصوير الأفلام الروائية من عام ١٩٤١ في فيلم «سنى عمره» وقام إلى جانب التصوير وعمل المؤثرات الخاصة بالتأليف والإنتاج والإخراج، وخرجت من تحت يديه مجموعة أجيال من المصورين، أشهرهم وخيد فريد ووديد سري وأخوه الأصغر على حسن.

● **حبيب خوري** : من مواليد ١٩٠٩ بالقاهرة، خريج الفنون الجميلة، بدأ حياته في العمل بمتحف الشمع وكان يرتبط بصداقة قوية بالمرح كمال سليم، وبدأ العمل في السينما في هندسة المناظر، وكان فلماً ببعض المؤثرات الخاصة من قراءاته وبخاصة حيل الزواج والرسم، ثم طبق ذلك في تكامله مع العمل السينمائي، وله دور كبير كذلك في باقي المؤثرات الخاصة بالانفجارات والحرائق التي سيأتي ذكرها في حينها، وأصبح حبيب خوري قاسماً مشتركاً في أغلب أفلام المؤثرات الخاصة للكاميرا والعمل والأشباح والعفاريت في تلك الفترة.

وشهدت فترة الأربعينيات والخمسينيات رواج أفلام المؤثرات الخاصة التي يخفى فيها الأشخاص، وفي نفس هذه الفترة الزمنية كذلك كانت السينما العالمية بخاصة الأمريكية تشهد نفس الراج لهذه النوعية من الأفلام، وشهدت شباشبات مصر والعالم العربي سلسلة مثل : «عودة طاقية الإخفاء» للمخرج محمد عبد الجواد ونفس المصور مصطفى حسن ومهندس المناظر حبيب خوري، وفيلم «من أين لك هذا» عام ١٩٥٤ إخراج نيازى مصطفى وتصور أحمد خورشيد، و«سر طاقية الإخفاء» عام ١٩٥٩ لنيازى مصطفى وتصور على حسن ومناظر حبيب خوري، ومن المدهش أنه



محمد عبد العظيم



التمثيل بشارة وأكبر والممثل الشاب وقتها حتى الإمام - الذي أصبح مخرجاً مشهوراً بعد ذلك - في فيلم «طاقية الإخفاء».



نياز مصطفى



مصطفى حسن



حبيب خوري

فى عام ١٩٨٤ قام المخرج تيارى مصطفى بإعادة فيلمه «طاقية الإخفاء» ولكن عن طريق عقد ترتيبه الشخصيات فيختفون، ولم يصنع بالطريقة المعتادة التى تعرفها الآن، بل بطريقة التصوير التليفزيونى (بالكروما) وتم تحويل الصورة من فيديو إلى فيلم سينمائى فى الولايات المتحدة.

أما تحريك الأشياء فى اللقطة السينمائية، فيتم تنفيذه حسب الغرض المطلوب، فإذا كانت مثلاً فرجة محيرة تظهر فى الهواء من المصعدة، كما فى فيلم «عفريتة إسماعيل يس» فإنها تربط بخيط دقيق لا يشاهد وتحرك عليه، أو فى حالة الكرسي عندما يتحرك لوحده تربط كذلك بأربطة لسحب ويدون أن تراه زاوية التقاط الكاميرا، وحتى إذا كان شيئاً كبيراً مثل دولاى أوسرير فيتحرك بنفس الطريقة ومن زاوية لاكتشفها الكاميرا. ولدى تجربة شخصية فى فيلم «الكف» إخراج الزميل المرحوم محمد حسني عام ١٩٨٥، حيث تم عمل ديكور لمهبط مطار القاهرة فى يلاتوه فى ستوديو الأهرام، حيث كنا نزيد التصوير أثناء هبوط الطائرة يخلل توازنها ويحرك جناحها بأرض المطار وتحترق كما ظهر فى الفيلم، وبالفعل تم بناء ماكيت كبير للمطار وعمل نموذجين مصغرين للطائرة قام بالإشراف على تنفيذهما المخرج بنفسه، خريج الفنون الجميلة. وفى التنفيذ فى أثناء حركة هبوط الطائرة على أرض المطار، كان معنا مجموعة من العاملين تحاول جميعاً المستحيل لتنفيذ ذلك، حتى خطرت لى فكرة أن نحرك الطائرة من البداية على أسلاك مربوطة بها على سكة علوية من التى توضع عليها الستائر المنزلية، وبشكل هذه السكة فى أعلى الصورة بحيث تحافظ على هبوط الطائرة بمؤخرتها أولاً ثم الجزء الأمامى، والذي سبتحكم فى ذلك كلها هو شكل السكة العلوى، ونجحت الفكرة فى تحريك الطائرة بالأسلاك والسكة. وأسوق هذا المثال كتدليل على أننا جميعاً فى صناعة المؤثرات الخاصة مختيدون، وليس عندنا الرجال المتخصصون فى الفروع المختلفة كما هو فى الخارج وبالأخص توجد طريقة مثالية لتحريك الجساد الضخم فى اللقطات وتحتل فى بناء الديكور مثلاً على ارتفاع مناسب وليكن نصف متر أو متراً واحداً بحيث نستطيع رجال الخدع تركيب سلك من أسفل الديكور لتحريك الجساد على الأرض بدون شد السلك، بحيث إن التحريك من أسفل أرضية الديكور يكون أكثر إتقاناً وتفتح لذلك فتحات صغيرة فى أرضية الديكور وفى اتجاه الحركة المطلوبة للقطعة ويمكن تحريك الجساد بسهولة بهذه الطريقة، وبالطبع الحركة هنا أفقية ومرتبطة بالأرض وليس فى



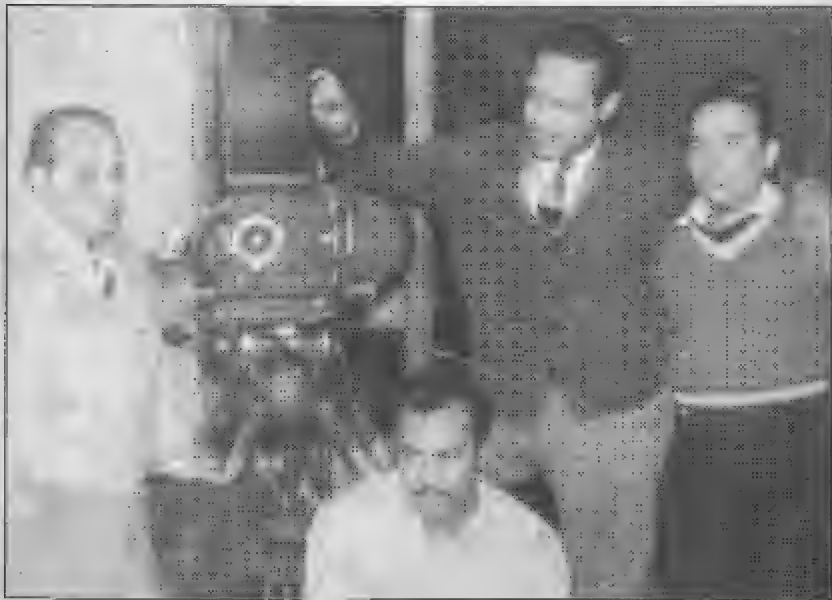
محمد عبد النور والجميع المتحرك فى فيلم «طاقية الإخفاء»



لارد والطاقية معلقة فى الهواء «سرافيه الاخفاء»



بازي مصطفى يثقف حوله زملائه وتلاميذه أثناء تصوير فيلم «الدكتور» ١٩٣٦ ومن اليمن هم مجتهد فريد عبدة
إبراهيم إتيان أحمد كامل مرسى (مساعد مخرج)، مجتهد عبد العظيم (مدير التصوير)، فؤاد شفيق (ممثل) ثم المخرج
تيازي مصطفى، وبينهم عيسى أحمد (المكبر) ثم الشوريجي (الأكسوارات) ثم إبراهيم عسارة (مساعد المخرج)
والجاليين على الأرض ومعه الكلايت حسن الإمام، والجاليين أقصى اليسار الأيمن عباس عثمان (المسيح)



مدير التصوير علي حسن ومعه عدة من تصوير فيلم «الدكتور» ١٩٣٦



اسماعيل يس والمهندس المعلق في «من أين لك هذا»

الهواء... وعموما، فالبدء القائل: الحاجة أم الاختراع مبدأ أساسي في صناعة
المؤثرات الخاصة في الأفلام.

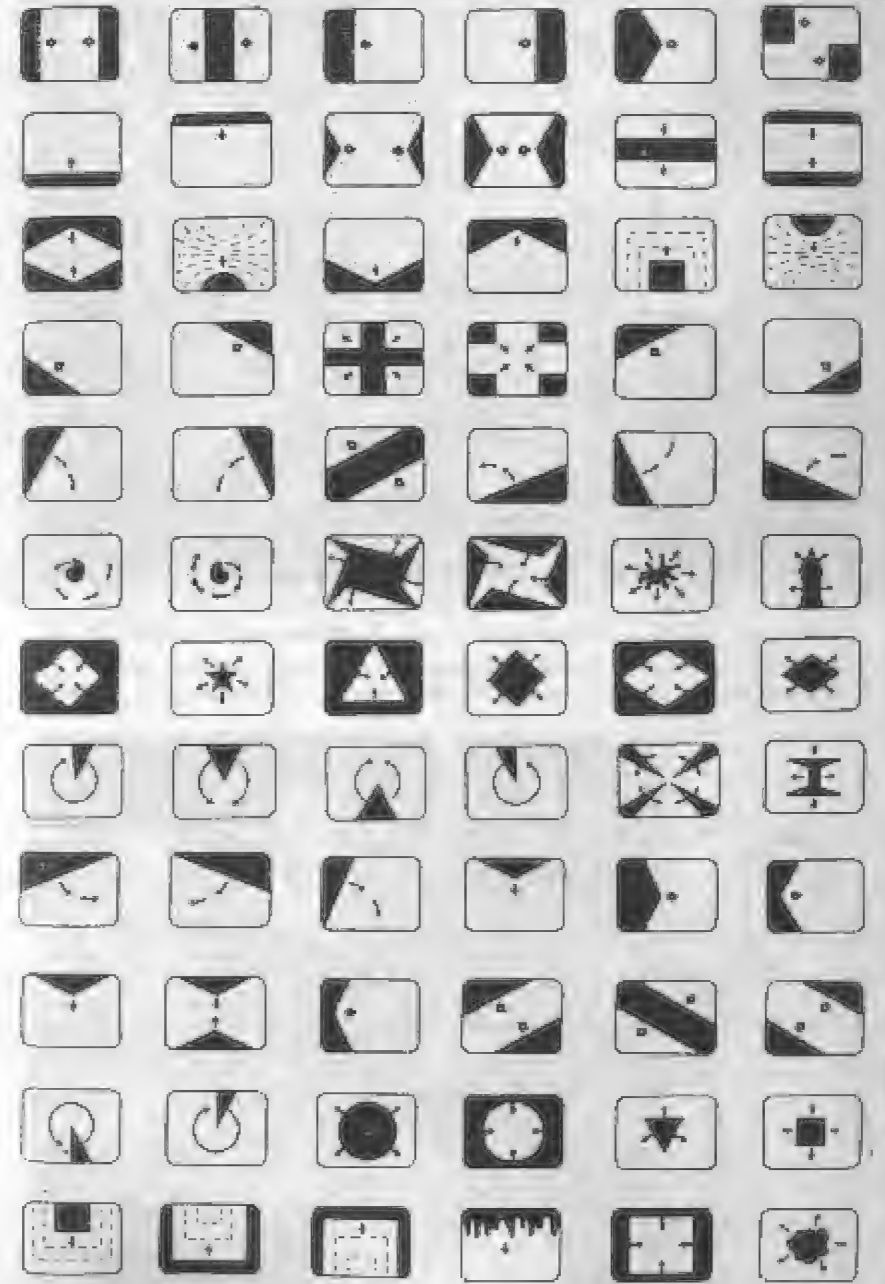
وأحب أن أضيف بالنسبة للعمل السينمائي أن هناك الطبع المزيج، وقد استعمل
في مصر لكثي سأشرحه في موقع آخر لارتباطه بالية وخيلة أخرى. ولكن يوجد في
المعمل السينمائي كذلك عدة حيل للنقل من مشهد إلى آخر وهذه الحيلة تسمى
المسح، ولها طرائق وأشكال متعددة كما هو موضح في الصور، وهي وسائل
ميكانيكية التنفيذ داخل آلات الطبع البصري بالعمل.

بتلوموني ليه!!

حيلة شاشة العرض الخلفي داخل صالة البلاتوه .

بانتهاى الحرب العالميه الثانيه وانتصار الحلفاء - وعلى رأسهم أمريكا - بدأ الغزو السينمائي الكثيف للأفلام الأمريكية لمصر وباقي دول العالم، وبالتبع حملت هذه الأفلام تقنيات جديدة، منها طريقة شاشة العرض الخلفي للصورة في أفلام تلك الفترة. ولقد تحمس لاستيراد ذلك الاختراع الجديد ثلاث استوديوهات، وهى ستوديو ناصيبينان فى الفجالة، ثم ستوديو نحاس بالهرم وستوديو مصر، وأقام الأخير لهذا الوافق الجديد بلاتوه خاصا صغيرا لماكينة العرض الخلفي فو بلاتوه رقم (٤)، وأصبح خاصا لتصوير هذه الطريقة الحديثة. وعند رواج الإنتاج السينمائي فى مرحلة الخمسينيات، تم استغلال هذا البلاتوه الصغير إلى جانب العرض الخلفي فى التصوير وبناء الديكورات والتصوير فيه، وتم تحريك الشاشة بطريقة معينة حيث تحفظ بعيدة عن الديكورات التى تبين بداخله.

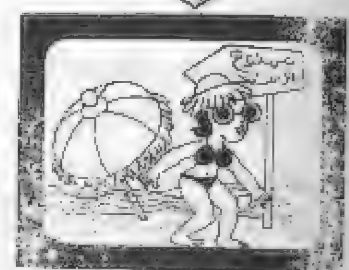
وحسب رضى، أعتقد أن أول فيلمين مصريين تم فيهما استغلال طريقة العرض الخلفي هما فيلم «عنبر» عام ١٩٤٨، وفيلم «غزل البنات» عام ١٩٤٩ والفيلمان إخراج أنور وجدي وتصوير عبد الحليم نصر ومهندس مناظر أنطون بوليزويس، وبالتالي فإنه تم تصوير شاشة العرض الخلفي باستوديو مصر. وقد استتجبت هذا لوجود مهندس المناظر بوليزويس الذى لا يعمل إلا هناك، حيث يقم فى فيلا خاصة داخل الاستوديو تطل على منظر الأهرامات البديع، (عنى الكافيتريا الحالى فى أول الاستوديو).



بعض مناظر العرض الخلفي فى أفلام مصرى



جهاز العرض الخلفي الشاشة الشفافة لممثلي في الاستديو



الصورة الشفافة في اللقطة

طريقة العرض الخلفي داخل البلاطوه



نور المومس في فيلم 'الحصن' جازي العاد

وشاشة العرض الخلفي طريقة سهلة لحل كثير من المشاكل والصعوبات في تصوير اللقطات المركبة، وهي ببساطة شاشة كبيرة توضع في خلفية صالة البلاطوه ولكن مثلاً للأحراش الأفريقية ومصور بداخلها أسد ينظر في اتجاه الكاميرا . وهذا ما سيحفظه الشريط الفيلمي الذي سيعرض على الشاشة من الخلفية، أما أمام هذه الشاشة وعلى مسافة مناسبة - للمحافظة على النسب المتقاربة للكتل سواء في الشاشة أو أمامها - يوضع مثلاً إسماعيل يس وعبد الفتاح القصري محاولين اصطفاة أو يختبئان منه، وتضبط الإضاءة بشكل خاص على الامامية بحيث لا يسقط أى شئاع منها على شاشة العرض الخلفي أو حتى ضوء متطاير ، لأنه في هذه الحالة سيقفل من جودة الصورة المعروضة على الشاشة، ثم يقوم الكاميرا السينمائية بتسجيل ذلك حيث تصور الحدث للممثلين وخلفيتهم الخطرة ، وفي هذه الحالة يندمج النظران في لقطة واحدة، الأحراش بالأسد على الشاشة وإسماعيل يس وعبد الفتاح القصري على أرضية البلاطوه، ويحمل الشريط الفيلمي النيجاتيف ذلك الحدث المصدق على أنه في مكان الأحراش الأفريقية. ومن المهم جداً أن يعمل غالق الكاميرا الدوار (الشاتر) مع غالق آلة العرض الخلفي متزامنين في الفتح والغلق والحركة، حتى نحصل على صورة جيدة ليس بها عيوب والشاتر shutter هو الغالق الدوار الذي يغلق ويمنع وصول الضوء للصورة أثناء حركته لإحلال الصورة الثانية، ثم تفتح الصورة للتعرض أثناء ثباتها خلف العدسة لتسجل عليها صورة جديدة .. وهكذا. ومن هنا يكون الهدف الاساسي لشاشة العرض الخلفي هو جمع حدثين في مكانين مختلفين معاً، وكم من أغنية صورها عبد الحليم حافظ وهو يسير بتلك السيارة المتهالكة ويجواره عبد السلام النابلسي في شوارع مضر الجديدة في فيلم «يوم من عمري» عام ١٩٦٠ إخراج عاطف سالم وتصوير عبد الحليم نخس، مناظر عباس حلمي. حيث تبدو هذه الشوارع بوحاصة شارع العروبة المسبق في خلفية الصورة، وعبد الحليم لم يخرج من باب البلاطوه.

وربما من أشهر أغانيه كذلك أغنية «بتلوموني ليه» - من فيلم «حكاية حبة غام» ١٩٥٩ إخراج حلمي حليم وتصوير وحيد فريد ومناظر أتلون بولوزويس - مع مريم فخر الدين على شاطئ الإسكندرية في ضوء القمر، فهي متفردة على شاشة العرض الخلفي بالإستوديو وهما يجلسان معاً على حافة الكورنيش، وبالطبع تأثير القمر الساحر هذا هو لقطة بهارية للشمس ولكن بمرشحات معينة (فلتر) يمكن إعطاء هذا

التأثير القوى للقمر، وخاصة فى أفلام الأبيض والأسود ، وستتكم فى جزء آخر من الكتاب عن أدوات مدير التصوير المستخدمة فى مؤثرات الصورة.

وبالطبع ، لا يقتصر استعمال شاشة العرض الخلفى على الأغاني فقط. فقد شاهدناها مستعملة فى نهاية فيلم «ذهب» عام ١٩٥٢ إخراج أنور وجدى وتصوير وحيد فريد ومناظر وللى الدين سامح بجودة كبيرة فى ديكور محاولة انتحار فيروز وإلقاء نفسها من شباك العمارة وفى الخلفية الشارع والمارة والسيارات ، ولكن فى الوقت نفسه ، شاهدناها منفذة بعدم جودة وإتقان فى فيلم «عفرية إسماعيل يس».

عام ١٩٥٤م إخراج حسن الصيفى تصوير مسعود عيسى مناظر عباس حلمى ، فى لقطة سير إسماعيل يس فى الهواء خلف العفريتة كيتى ، ومن اللقطات الشهيرة لهذه الحيلة لقطة فؤاد المهندس فى فيلم «أخطر رجل فى العالم» عام ١٩٦٧ إخراج تيارى مصطفى تصوير كمال كريم مناظر غنيد المنعم شكرى ، حيث يطلق الرصاص على نفسه ، أو كما حدث فى فيلم «سلطان» ١٩٥٨ إخراج تيارى مصطفى وتصوير ألفيزى أورفانيللى ، حيث ترى نادى لطفى وهى تنزل من تاكسى خارج محل خربوات - المحل ديكور - والتاكسى فى الخلفية (عرض خلفى) وتتقدم إلى المحل لتختفى وتخرج فى يمين الصورة ، ثم لتظهر مرة أخرى من اليمين إلى داخل المحل. ورغم أن هناك العشرات من الأفلام استعملت هذه الحيلة ، إلا أن القطاع العام للأسف لم يحافظ على هذه المعدات وكان آخر فيلم مصرى يتم فيه هذا المؤثر فيلم «القطار» عام ١٩٦٨ إخراج أحمد فؤاد وتصوير رمسيس مرزوق ومناظر فهم حماد. وبعد ذلك دمرت من الإهمال الشاشات الثلاث فى الاستوديوهات الثلاثة.

ومن العيوب الملحوظة فى بعض أفلام شاشة العرض الخلفى بالأبيض والأسود ، اختلاف درجة تضويع الشاشة عن المنظر المصور أمامها أو ارتعاش ضوء العرض ، أو جعل الفيلم المعروض على الشاشة (لوب) أى مستمر العرض حتى نهايته وتشبك هذه النهاية فى بدايته مرة أخرى ويستمر عرضه هكذا إلى ما شاء الله ، وفى هذه الحالة يلاحظ المشاهد الدقيق أو الواعى تكرار مشاهد عروض الخلفية بشكل فطى ، وخاصة إذا كانت هناك علامة مميزة فى الحركة مثل مرور سيارة بباركة معينة أو ملاحظة شكل مبنى معروف ومميز - كما زادت المشاكل فى أثناء تصوير الأفلام الملونة واستعمال شاشة العرض الخلفى معها كما حدث فى فيلم «القطار» ، حيث تكون الصورة على الشاشة زرقاء نسبيا وبها كل العيوب السابقة وبسبب تخلف

العمل السينمائى المصرى الملون ، بحيث تنفصل ألوان الخلفية عن الأمامية الأكثر تصحيحا والأجود إضاءة ، وبالطبع هذه العيوب هى نتاج عدم العناية والاهتمام أولا بالعمل وجودته ، وثانيا عدم الاهتمام بالمشاهدين واعتبارهم أناسا غير فاهمين ومتدربين للعمل الفنى.

وأحب أن أضيف قبل ترك نظام شاشة العرض الخلفى ، أنه فى عام ١٩٩٦ أثناء تصويرى لفيلم «اغتيال» و«حسن اللول» من إخراج نادر جلال ومن تصويرى ، كانت الأحداث فى نهاية الفيلم تتطلب الاستعانة بشاشة العرض الخلفى حتى تكون الدراما والصورة فى النهاية مقبلة ، ولما كان ذلك مستحيلا فكرت أنا والمخرج فى عمل ذلك بالكروما ثم نقلها سينمائيا وقد تم ذلك ولكن لم تكن النتيجة مرضية كما أردت .. وسنعرف لماذا؟

استعمال الكروما المحددة فى الأفلام المصرية

الكروما هى نظام جمع صورتين معا بحيث تبدو أن شيئا واحدا لحدث واحد ، ولكنهما لا تطبعان فوق بعضهما كنظام الطبع المزدوج السينمائى فى العمل وما يظهره من عقاريت شفاقة متحركة ، بل تقوم الكروما بتصوير صورة على خلفية زرقاء - أو أخضراء - أو رمادية محايدة ، وبعد ذلك نستطيع أن نطرح هذه الخلفية الملونة بالكامل ونضع بدلا منها أى منظر نريده بعدما نكون قد صوّرنا أمامها شخصا أو شيئا معينا ، وبالطبع لا يكون فى ملايسه أو شكله أى شىء من اللون الأزرق إذا كانت الخلفية بهذا اللون أو الأخضر أو الرمادى إذ أن طرح اللون يجب أن يكون فى الخلفية فقط ولا يكون فى أى شىء فى أمامية الصورة . وبالتصوير الإلكتروني التليفزيونى ذى الصمامات الملونة ثم بعد ذلك بنظام التصوير الرقمى ، تم استعمال الكروما وحلها بسهولة ويسر للغاية ، والحقيقة ، أن هذا النظام فى الأصل هو نظام سينمائى متبع فى الخارج ويسمى نظام الحاجز المتحرك Travelling Matte ، أو نظام الشاشة الزرقاء Blue Screen System ، أو نظام المائى فيلم - Multi Film.

وهى نظم تعتمد على النظرية نفسها بتصوير الأشياء أمام شاشة زرقاء بأفلام سينمائية عمياء للون الأزرق - تصنع الأفلام الخام السينمائية وهى حساسة لجميع ألوان الطيف وكذلك يمكن تصنيع أفلام خاصة تكون عمياء لبعض هذه الألوان .. أى لا تشعر بها لغرض فنى ، ويكون ذلك بعدم وضع الصبغات اللونية الحساسة للون



استعمال حيلة الكروما في نهاية فيلم «البيان»



تدريج بين أحمد رمزي وعزت أبو نوف في فيلم «حجر النول» واستعملت حيلة الكروما بدلا عن طريق الشاشة الزرقاء

الأزرق مثلاً، ثم يتم الطبع بعد ذلك في آلات يصيرية خاصة، بحيث تستطيع أن تصنع من النسخة السالبة المصورة أمام الشاشة الزرقاء بعد ذلك قناعاً متحركاً شفافاً يكون حاجباً لما يصور وتصور به الكاميرا بداخلها بعد ذلك ونظام الشاشة الزرقاء.. عموماً غير موجود في مصر لأنه يحتاج إلى آلات طبع خاصة ووحدية آلية مركبة ماركة Oxberry تصل إلى طبع أربع طبقات من الحيل معاً، وهي من أشهر الآلات الأمريكية التي تقوم بهذه الحيل عن طريق الطبع البصري. ولقد شاهدت عام ١٩٧٧ واحدة من هذه الآلات في الاستوديوهات العراقية، ولكنها كانت جديدة، لم تكن قد استعملت بعد. ولقد استعملت حيل الكروما كثيراً في التلفزيون، وبخاصة في القوازير وأعمال الراحل فهمي عبد الحميد.

وأول من استعمل طريقة الكروما التلفزيونية في السينما المصرية المخرج الراحل نيازى مصطفى، ففي عام ١٩٨٤ أخرج فيلماً باسم «فترة الناس الغالية»، وهو مبنى على نفس منوال «طاقية الإخفاء» ولكن من خلال عقد من اللؤلؤ، ولتدهور حال هذه الحيل والآلات السينمائية الخاصة بتصويرها والتي لم تجده من العقد الرابع، لجأ إلى حيل الكروما ثم تم نقلها سينمائياً في الخارج.

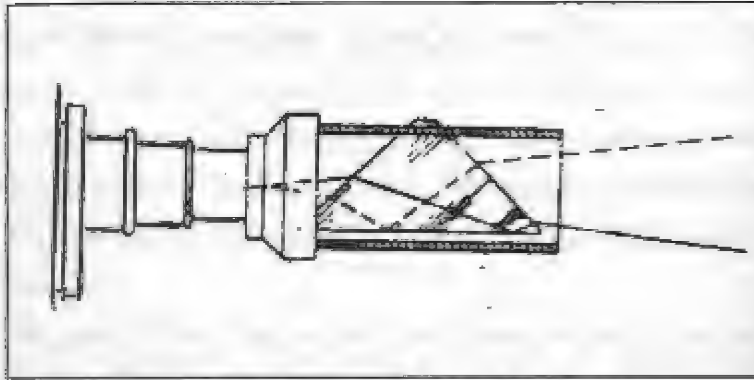
وفي عام ١٩٩٦، قمت بتكرار المحاولة في الفيلم السابق ذكرها وبهما حيل كروما ونقلناهما بعد ذلك سينمائياً في لندن ولكن لم تكن التجربة جيدة لأسباب عدة، أهمها الآتى:

- (١) كان يجب أن تصور الحيل بالتصوير الرقمي وليس السينمائي.
- (٢) الابتعاد كذلك عن مشتقات اللون الأزرق.
- (٣) البعد عن الحركة العنيفة، لأنها ستصبح مرئية بشكل ملحوظ على الشاشة.
- (٤) اختيار معلم أجنبي درجة أولى وأحسن المعامل في ذلك التابع لكوداك رانك، حيث توجد ماكينة خاصة للنقل تعطى نتائج مبهرة.
- (٥) تجنب الإضاءة المباشرة والزرقاء.

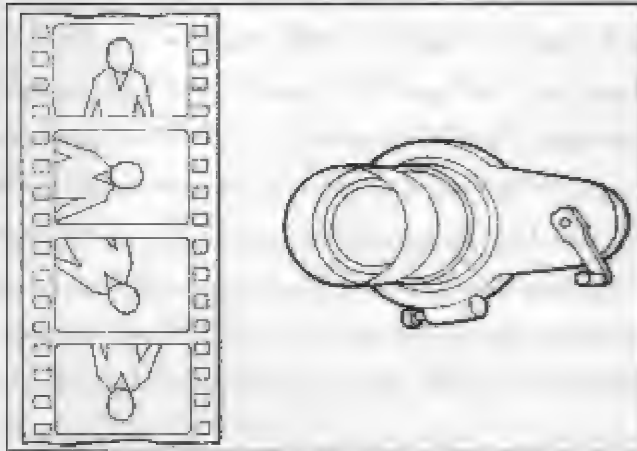
تعلمت الكثير من هذه التجربة وستكون التجربة الأحدث بطريقة أكثر إتقاناً، فقد لجأت لهذه الحيل بالكروما لتوقف نظام شاشة العرض الخلفي التي كانت متوافرة عندنا، وبحالها يوجد اتفاق جيد جداً لهذا في الخارج، كما شاهدنا في فيلم المخرج يوسف شاهين «المصير» عام ١٩٩٧ حيث استعمل خدعة الكروما ثم نقلها بعد ذلك إلى الشريط السينمائي في حدث سقوط أحد الممثلين مع الشلالات فصوره أولاً على شاشة الكروما الزرقاء وهو يسقط متبحر ثم أسقطه بعد ذلك على خلفية الشلالات.

دوخيني بالموتة..

العدسة الدوارة وحامل الكاميرا الخاص وميل الكاميرا.



رسم إيضاحي للمشور الدوار، أمام عدسة التصوير، وكيف يتحرك ليقلب المشور



العدسة الدوارة وما يحدث في الصورة أثناء التصوير

في فيلم «بين الأطلال» عام ١٩٥٩ إخراج عز الدين ذو الفقار وتصوير وحيد فريد، يظهر عماد حمدي من موقف قاتن حماية الراقص لحيه فتدور الصورة بالكامل في لقات تبدأ متوسطة السرعة ثم تسرع، وبهذا التصريف البصري نعلم بحيرة وتوهان وبلوحة ومرض عماد حمدي، هذه الحيلة البسيطة تستعمل فيها عدسة خاصة منشورية توضع أمام العدسة الأصلية للكاميرا وتركب وتثبت عليها، وعند تحريك الذراع الذي يتحكم في دوران المشور الناقل للصورة ومن خلال عدسة الفيلم تبدأ الصورة في التسجيل على النيجاتيف مع لف المشور وبهذا يسجل تقلباتها وهكذا، وكلما زدنا سرعة دوران المشور زادت حركة الصورة ولفها على الفيلم.

قلما تجد حيلة بصرية بسيطة لم يتم استغلالها في عشرات الأفلام المصرية، ولاسيما في المرحلة التي أعقبت عام ١٩٤٥م. فحين تفيل الكاميرا قليلا في أثناء تصوير شخص يتسلق مرتفعا يبدو أعلى بكثير من حقيقته... لم تفعل شيئا أكثر من إمالة زاوية التقاط المنظور بالكاميرا، بل من تمايل الكاميرا بين اليمين واليسار مع سقوط بعض الإكسسوارات من الحوائط مع جهة الميل وكذلك لمبة السقف، مما يعطي الإحساس بأننا نصور في سقينة واليخر مضطرب، هذا من ناحية الكاميرا. أما إذا أردنا إعطاء شعور صابق مثلا في التصوير، فيمكن أن تتحرك الكاميرا محمولة على اليد، ولقد استغل ذلك في فيلم «حياة أو موت» ١٩٥٤ إخراج كمال الشيخ ومدير التصوير أحمد خورشيد والمصور مسعود عيسى. وفي عدة أفلام في حقبة الثمانينيات يظهر جيل المخرجين الجدد، أمثال: منعم خان وعاطف الطيب.

وعلى عبد الخالق وخيري بشارة وداود عبد السيد وغيرهم ، والمصورين مثل مؤلف هذا الكتاب ومحمود عبد السميع ومحسن نصر وطارق القاساني والمزمله الأحدث بغد ذلك.

نحن حركة الكاميرا نفسها يتولد ذلك الشعور الخفي بالإحساس باللقطة، وفي أبسط صورها، ولاشك أنه اخترعت بعد ذلك عدة وسائل لتثبيت الصورة أكثر في الحركة الحرة للكاميرا، مثل الاستيدين كام وهي موجودة حاليا في مصر، ولقد استعملتها أنا شخصيا لأول مرة في مصر أثناء تصوير فيلم «الامبراطور» عام ١٩٩٠م إخراج طارق الغريان، وظهرت بعد ذلك عدة وسائل أخرى لم تتوافر بعد في السوق المصرية.

كما يمكن وضع الكاميرا على سوستة، حيث نحصل على هزات غير منتظمة في الصورة تساعدنا في إعطاء شعور بالزلزال أو اهتزازات عنيفة للحدث، وهذا يستعمل بالطبع في عدة أفلام مثل «الطريق إلى إيلات»، و«عمر ٢٠٠» و«كرسي في الكلب».

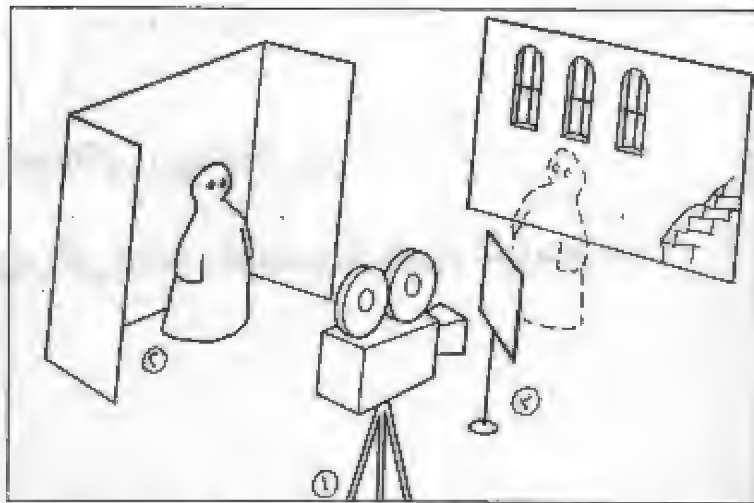
وهناك وسيلة أو حيلة جميلة استخدمت في فيلم «اسماعيل يس طرزان» إخراج تيارى مصطفى، تصوير: محمد عبد العظيم، مناظر: شارق فنجرج. حين تطارد زينبات صديقى إسماعيل يس في الحجرة، فيهرب منها على الحائط وتمشى هي خلفه، وهي حيلة تصنع عن طريق لف الكاميرا مع اتجاه حركة الديكور، ويصنع الديكور بحيث لا تتساقط قطع أثاثه مع اللف ويكون مثبتا جيدا، حيث إن الممثلين سيجرون على المستوى الأفقى الحقيقي وكأن الديكور هو الذى يتحرك ملتفا بالإضافة إلى الكاميرا وينفس سرعة دوران الأثنين معا، أى الديكور والكاميرا. وبما أن الكاميرا وسط حيادى، فستكون النتيجة أن الأشخاص هم الذين يمشون على الحائط وهي من خدع تحريك الديكور مع الكاميرا، وبالطبع، تلتف الكاميرا بالعدسة الدوارة.

أشتاتا.. أشتوت؟

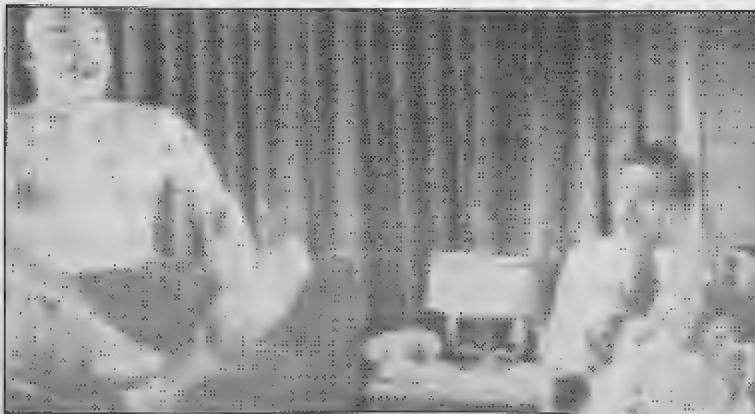
لقطات الزجاج البصري.. والطبع المزدوج.

من منا لا يتذكر قارئ منيب وهي تصبح مرعوية : أشتاتا.. أشتاتا.. أشتوت، والعفاريات تحيط بها. حقا، إنهم كانوا يشارا متكررين، ولكن في كثير من الأفلام الأخرى تظهر العفاريات مع البشر شفافة بيضاء تلعب معهم. ومثال ذلك «عفريتة إسماعيل يس» وهي كيتي في هذا الفيلم المشهور. أو فيلم «الفانوس السحري» - عام ١٩٦٠ إخراج فطين عبد الوهاب وتصوير على حسن - الذى يظهر الخاتم الجان فيه، أو فيلم «عفريتة هاشم» ١٩٤٩ إخراج بركات وتصوير جوليو دي لوكا ومناظر أنطون بوليزويس، أو فيلم «عفريت مراتى» ١٩٦٨ إخراج فطين عبد الوهاب وتصوير وديد سبرى ومناظر ماهر عبد النور، أو «عفريت عم عبده» ١٩٥٢ إخراج حسين قوزى تصوير مسعود عيسى مناظر هاجوب أصلاتيان، أو «عفريت سمارة» ١٩٥٩ إخراج حسن رضا تصوير محمد عبد العظيم مناظر أنطون بوليزويس. كل هذه العفاريات وغيرها صنعت في الأفلام المصرية بطريقتين إحداهما تسمى لقطات الزجاج، والثانية في التصوير ثم في المعمل بعد ذلك بما يسمى بالطبع المزدوج، وهي حيل تدخل كذلك في مجموعة الحيل البسيطة غير المعقدة البصرية.

يطلق الإنجليز على حيل الزجاج هذه حيل الأشباح Ghost Effects. لارتباطها في الأفلام بظهور الأشباح والأرواح والأطياف، وهي تنفذ بأن توضع أمام الكاميرا وعلى بعد معين مناسب للحجم الذى نريده وبزاوية ميل درجتها ٤٥ درجة، قطعة من الزجاج البصري - الزجاج البصري يعكس الصورة من جهة واحدة فقط ونقى جدا، يقوم هذا الزجاج بعكس صورة الشبح الموجودة مثلا على يسار الكاميرا على



طريقة تصوير الأشباح على الفيلم بواسطة الزجاج على زاوية 15 درجة - مكان الكاميرا ٢ - مكان الشبح أمام ديكور أسود - الزجاج الشفاف منعكس عليه صورة الشبح ويظهر ما خلفه وتقطعه الكاميرا البشائية



وصورة الشبح هنا يجب أن يحيط بها ديكور أسلوب تماما ماعدا الإضاءة الموجهة له، ويفضل أن تكون بلايسه بيضاء ومكياج أبيض وستصور الكاميرا الصورة التي على الزجاج البصري الذي يجب أن يكون هو الآخر في مكان معتم لاتطوله أية إضاءة وخلف الزجاج يوجد المنظر الأساسي الخلفي الذي ستلتقطه الكاميرا مع الشبح الذي على الزجاج وفي هذه الحالة ستكون المحصلة النهائية للصورة أن يبدو الشبح على الديكور الأساسي ، وبالطبع كلما كان الديكور الأساسي غير مضاء بقوة كان أفضل . تصلح هذه اللقطات في ظهور الأشباح وحركتها المحدودة وأن تكون الكاميرا هنا ثابتة للظروف التي أوضحناها ، كما يجب حساب التعريض جيدا ، ومن أفضل الأمثلة ما صنعه مدير التصوير محمود عبد السميع في فيلم «العوامة ٧٠» عام ١٩٨٢ إخراج خيرى بشارة. حين يظهر شيخ أحمد يدير لأحمد زكى أثناء توفه فقد كان متقدما بحلوة.

ولكن ما العمل إذا كان الشبح يسير ويفقد ويجرى مع البطل ويخرج من النافذة ؟
فى هذه الحالة نصور قبلما أول الديكور الحقيقى بالثخصيات الحقيقية التى عندنا ،
ثم بعد ذلك نقلل بقدر الإمكان إضاءة هذا الديكور ونجعله فى ضوء خافت ، ونصور
فيلما آخر لحركة الشبح فى الحجرة فى الأماكن المطلوبة ، التى لا يكون فيها الممثلون
- حسب رسم وتخطيط المشهد - . وطبعاً ثبات الكاميرا هنا ضرورى وثبات
الإكسسوارات وكل شئ فى القطة . وفى المعمل نقوم بطبع الفيلمين الأول والثانى
معاً بما يسمى بالطبع المزوج ، فيظهر لنا تأثير الشبح وهو يجرى ويتوزع مع
الشخصيات . وهذا ما حدث فى كل أفلام العقاريت المصرية وظهور الخوارق المادية
فى أفلام الفوائيس والمصاييح وما إلى ذلك ، ويجب على المصور هنا أن يختص من
ظروف التعريض الكل فيلم ، بحيث يجعل تعريض النيجاتيف للضوء ناقصاً قليلاً ، حتى
يحصل على صورة فى النيوريتيف جيدة التعريض ، لأن زيادة التعريض فى الفيلمين
تجعل النسخة النهائية غير جيدة وزائدة التعريض . ويمكن للمصور بالطبع أن يوازن
بين تعريضاته للفيلمين على حسب ما يرى ، لأنه ربما يحتاج النيجاتيف الذى به
الشبح إلى تعريض أقل أو أزيد حسب الظروف العامة للمشهد .

ولقد ارتبطت عطلات الطبع المزيج من بدايات السينما بهذه الظاهرة، وكانت
سينما شمال أوروبا وبخاصة السويد متخصصة في هذه النوعية من الأفلام
للحواشي الشحيحة بعد الموت وما إلى ذلك..

ياليلة سودة ... يا ولاد ؟!

التصوير فى ديكور أسود وكل شىء أسود ماعدا!!!

جوز الأربعة.. داخل الزجاجاة

لقطات المرأة.. أو طريقة شوفتان .

بعض السينمائيين يخصصون صناع خيلهم ومؤثراتهم الخاصة بسترية شديدة، حقا لم يكن هناك صراع بالمفهوم العام على صنع خدع فى الأفلام، ولكن كان هناك أقطاب يفهمون فى الخدع ويعلمونها . وقد أقادوا زملائهم فصنع هؤلاء الزملاء أفلاما بها خدع، ولكن بعضهم مثل مدير التصوير أحمد خورشيد يختلف. فقد حكن لى الأستاذ المخرج الكبير كمال الشيخ أنه فى عام ١٩٥٠، كان مونتيرا لفيلم «جوز الأربعة» إخراج قطين عبد الوهاب ، وقد تطلبت أحداث الفيلم أن يلطم كمال الشناوى بآنسة محبوس فى زجاجة، وفى اليوم الذى سيتم فيه تصوير المشهد فوجئنا بمدير التصوير يطرد جميع العاملين من البلاتوه بمن فيهم المخرج، لم يبق إلا هو ومساعداه وعاملان حتى لا يعلم أحد كيف نفذ الخدعة السينمائية. وبالطبع ،كان هذا التصرف يدل على شىء من الأناقية الفنية، فخدعة المرأة أو طريقة شوفتان The Shuftan-Princess من أقدم الخدع المعروفة فى السينما العالمية، وتعتبر من الحيل البسيطة السهلة ولكنها تحتاج إلى دقة ككل الخدع التى تقام بين الكاميرا واستعدادات خاصة داخل البلاتوه،

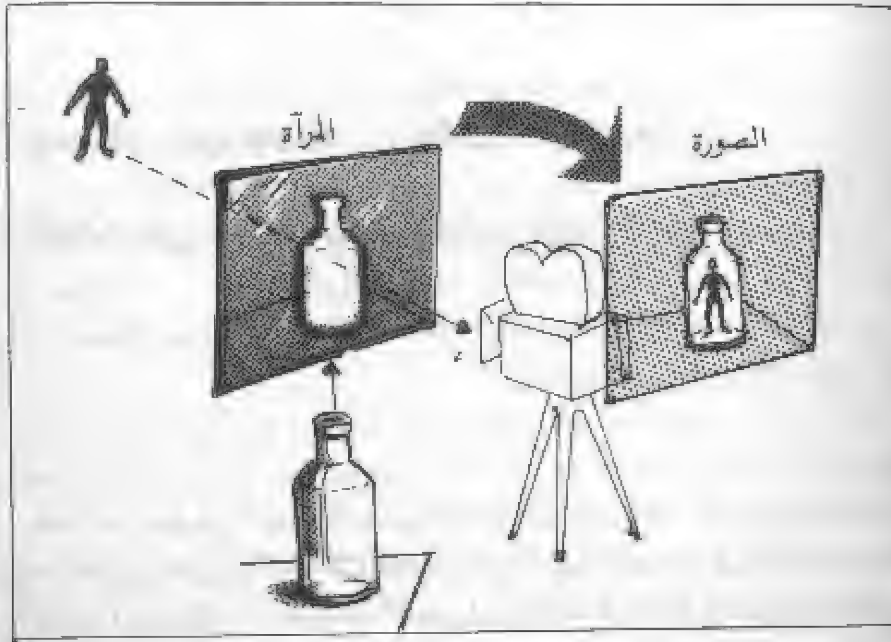
فكيف تحبس علاء الدين داخل المصباح السحري ؟ أو كيف يخرج الرجل الخواجة وهو يصور اللقطة فى أستوديوهات هوليوود من مدخل أهرام الجيزة فى عصره ؟ أو كيف يقف بطلنا فى شياك سقينة الفضاء الهائلة المناجحة فى الكون ؟ كل هذا وغيره من الأفكار ينفذ بطريقة شوفتان المعروفة من أيام السينما الصامتة.

كما نعلم إن كل الألوان تمتص الضوء الساقط عليها ولا تعكس إلا لونها فقط، وهذا لا ينطبق على اللون الأسود الذى يمتص جميع ألوان الحزمة الضوئية ولا يعكس أى لون إلا اعتمادا داكن السواد، وهذه الخاصية الفيزيائية استغللت جيدا فى حيل التصوير السينمائي فى البلاتوه وبعد ذلك فى الطبع المعلى.

كيف ؟ إذا فرضنا أننا صورتنا اسماعيل يش وقد لبس ثلايس سوداء من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ماعدا اليدين فقط بلونهما الطبيعى، ووراء خلفية مجهزة فى البلاتوه سوداء تماما، وأخذ يسير فى هذه الخلفية وهو لابس هذا السواد.. ماذا سنرى؟ لن نرى غير يدين معلقين فى الهواء الأسود تتحركان.

وإذا طبعنا فى المعمل صورة هاتين اليدين على صورة ثانية مثلا لديكور غرفة ليلا، فسنتجد أن اليدين تتحركان منفصلتين لوحدهما فى الغرفة!! وبهذا يمكن عمل خدعة أو مؤثر غاية فى الغرابة، وهذا إذا وضعنا فى الاعتبار حركة اليدين مع أثاث الغرفة ومحتوياتها، وبالطبع يمكن تطبيق هذه الخدعة على رأس الإنسان لوحدها أو الأرجل لوحدها أو الجسم بدون أرجل ويدين.. وهكذا... ومن الأسود نستطيع أن نخفى الأجساد التى تسير بدون رأس، أو الأرواح المفجركة، ولقد استغللت هذه الخدعة كذلك فى المسرح قديما، ويسمى المسرح الذى يعمل بها المسرح الأسود.

وفى الشريط السينمائي لا تتأثر الطبقة الحساسة فى الفيلم الخام باللون الأسود الداكن، وبالتالي لا يبقى فى الصورة المصورة بعد التحميض والإظهار إلا الجزء المراد تصويره مثل اليدين مثلا.. وهكذا ينطلق إسماعيل يش قائلا.. ياليلة سودة... يا ولاد ...



مؤثر المراة وكيف استعمل في فيلم جوز الأربعة ، عام ١٩٥٠ - طريقة شوفتان

وبالطبع، يمكن تنفيذ تلك الخدعة في أوساط كثيرة وهي نمازالت مستعجلة، حتى الآن في أغلب أفلام ديكورات الفضاء العملاقة المبهرة، ويستعاض عن المرأة أحيانا برسم دقيق للغاية للمنظر المراد تصويره أو صورة فوتوغرافية عالية الجبيبات. (جيدة جدا) ، وهنا يجب الاحتراس من أن المرأة ستقلب الصورة بين اليسار واليمين، لذلك يجب أن تعكس الصورة وهي معكوسة القيم بين اليسار واليمين حتى تنقلها المرأة صحيحة. وبالطبع ، هذه الطريقة تقلل التكلفة بشكل كبير في أفلام الخيال العلمي، حيث يستعان بها في تركيب عدة مناظر غريبة وشائقة وتعكسها المرأة ونضع بها أشخاصا يتحركون ، وهذا سهل لكن كما أقول دائما لا الكاميرا تتحرك ولا المرأة تتحرك.

ويراعى دائما في هذه الخيلة، التجانس الذي يجب أن يصنع بين الرسم أو الصورة والإضاءة في الجزء الحقيقي أو مع الألوان وهنا تزداد المشكلة، إذ إنه يجب الاحتراس من استعمال الألوان الدافئة وهذا المتقدمة بصريا ، حتى لا تفقر بشكل ما مسيطرة بصريا وتسبب عدم راحة للقطعة، وعامة يفضل دائما نوع الإضاءة المنخفضة في مثل هذه اللقطات للمرأة.

والشيء المضحك، أن هذه الطريقة مشروحة بالعربية في كتاب مؤلف في عام ١٩٥٠ للمخرج بهاء الدين شريف، خريج معهد التمثيل بمصر والإيديك بفرنسا، كنت قد اشتريته من سور الأزيكية في الستينيات باسم «فن الاخراج السينمائي والحيل السينمائية والأفلام الملونة» ، وكما تلاحظ من عنوانه أنه مغرر وبالثبات أن الألوان كانت جديدة. وفي هذا العام نفسه عرض أول فيلم ملون مصري «بابا عريس» بمصور من فرنسا.

لخطوات أوفر ارجع لكتاب : (تاريخ التصوير السينمائي في مصر - ١٨٩٧ - ١٩٩٦) للمؤلف - الناشر المركز القومي للسينما.

أما طريقة شوفتان، أو التصوير من خلال المراة ، فهي طريقة سهلة جميلة تعتمد على خداع المسافة بين الشئين المراد تصويرهما وليكن هنا مثلا الزجاجاة بحجمها الطبيعي والشيء المراد أن يكون بداخلها وهو الرجل ، فإذا أبعدناه عنها بمسافة مناسبة في عمق الصورة فكتلة الشخص ستكون صغيرة الحجم وبالتالي مناسبة لأن تكون داخل الزجاجاة، ولذا فنحن نصور الزجاجاة من خلال مراة بزواية قليلة الميل حتى لا يختلف المنظور كثيرا وتكون الزجاجاة ومستوى الكاميرا والشخص خلف المراة على مستوى واحد أفقيا، وبعد ضبط الزجاجاة جيدا في الصورة من خلال الكاميرا ، يكشط ويرفع الورق الخلفي للمراة العاكس لصورة الزجاجاة من خلف الزجاج فقط حتى يكون زجاج المراة في هذا الجزء شفافا يكشف ماخلفه من ديكور في عمق المكان الذي سيحضر ويجهز بالشخص وهو يتحرك في حدود مرسومة له لا يتخطاها وشبيهة بالزجاج من الداخل، وعندما يتم التصوير سترى الشخص بداخل الزجاجاة . وكل ما تخيلنا به هنا، أننا جعلنا صورة الزجاجاة في مستوى قريب للكاميرا كما هي معكوسة على المراة وبالتالي كبيرة الحجم، والشخص في خلفية المكان صغير الحجم، ولدمج الاثنين معا نكشط وترفع ورق المراة فيكون بطلنا كمال الشناوي داخل الزجاجاة. وبالطبع، هناك محاذير كثيرة في التنفيذ ، أهمها ألا تتحرك الكاميرا والمرأة قيد أنملة. كما تعلم، وأن تكون بالإضاءة نوع من التجانس بين الزجاجاة والخلفية، وأن يكون الديكور داخل الزجاجاة ملائما للزجاج نفسه ويكون ذلك في أغلب الحالات بالرسم المتقن، وأن نتجنب أية إضاءة شاردة غير مرغوب بها على الزجاجاة ومكان وجود الممثل.

إسماعيل يس يهرب... وعادل إمام يجرى!!

التحكم فى سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا .

كل يومين وهكذا .. فبهذا سيخلق فى النهاية تلك الصورة التى نشاهدها لتفتح الزهور سريعا أو تنمو النبات من الأرض، أو ما نشاهدناه الأزهار تذبل وتغوت بسرعة فى فيلم «ليلي» عام ١٩٤٢، إخراج توجو مزراحى وتصوير عبد الحليم نصر .

ولقطات تتحرك السحب وظلالها على الأرض بسرعة تكون منفذة بهذه الوسيلة ، وهى وسيلة تركيب على موتور الكاميرا تعمل (أوتوماتيكيا) حسب ضبطها ، ومن أشهر الأفلام المنفذة بهذه الوسيلة الفيلم التسجيلي المصري «ينابيع الشمس» إخراج جون فيتي وتصوير حسن التلساني .

ثالثا : عندما يجرى الحبيبان نجلاء فتحى ومحمود ياسين بين الزهور بالسرعة الطبيعية فى دلال وحب، فإن ذلك سينماتيا يكون بدوران الفيلم داخل آلة التصوير بسرعة أعلى من ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة، وإذا افترضنا مرور ١٠٠ كادر فى الثانية الواحدة، وتم عرضها فى آلة العرض الثابتة القياسية ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة، فإن معنى ذلك أنها ستعرض فى ٤ ثوان تقريبا، أى تستغرق زمنا أطول ، وبالتالي تكون حركة الحدث أقل وأبطأ ومن هنا تكون الصورة مصورة بالسرعة التى تبدو طبيعية وبحقيقتها أنها مصورة بمعدل أعلى فى عدد مرور الصور فى الكاميرا فى الثانية الواحدة .

وفى مصر، كانت لدينا كاميرا ميتشيل تعمل بسرعة ١٢٠ كادرا فى الثانية الواحدة - عملت بها أنا شخصا فى فترة الستينات كمساعد مصور - ولكن لم تتم هباتها ودمرت ، وأصبحنا الآن لا نملك إلا كاميرات تعمل فى أفضل حالاتها بسرعة ٨٠ كادرا فى الثانية الواحدة، وهو ما استعمل كثيرا فى الأفلام المصرية فى المشاجرات أو مواقف الحب الشعاعى وخلافه .

وأحب أن أضيف ، أن تصوير انطلاق الصواريخ إلى الفضاء الذى يشاهد على الشاشة فصورا بكاميرات خاصة تسمى (كاميرات السرعة العالية) مخصصة لذلك ولا تعمل بالنظام المعمول به فى الكاميرات السينمائية العادية، بل بنظام آخر معتقد على شد الفيلم بدون تروس ولف منشور زجاجى بسرعة رهيبه تصل إلى ما يزيد عن ١٠٠٠ أو ١٥٠٠ كادر فى الثانية الواحدة، وأثناء لفه تسجل الصورة المنقولة منه على شريط الفيلم المسحوب .

ومحدودية السرعة الطبيعية للكاميرات فى مصر قللت بالضرورة بعض الخدع الخاصة بالتمازج الصغيرة (الماكينات)، كما سنعلم فى الجزء الخاص بالصايج الصغيرة فى هذا الكتاب .

علمنا من قبل فى الفصل السابق كيف تعمل السينمات .. نظرية الرؤية البشرية والحركة، وإن مرور ٢٤ صورة (كادرا) فى الثانية الواحدة فى أثناء التصوير بالكاميرا ومرار العدد نفسه من الصور فى الثانية خلال آلة العرض هو السرعة المناسبة حتى نرى الأشياء تتحرك فى مثل طبيعتها البشرية والحياتية .

ولكن ماذا يجرى لو اختلف عدد الكادرات المارة فى الثانية الواحدة؟ أولا : إذا قل عدد الكادرات - وقد تصل إلى ٨ أو ١٢ أو ١٦ - فإن ذلك يتسبب أثناء العرض - والعرض دائما وأبدا ملتزم بـ ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة - فى جزئ الأحداث والحياة سريعا بشكل مضحك ، ويخلق نوع من الكوميديا الشكلية الحركية لغزابة حركات الإنسان بهذه السرعة، ولقد استغل هذا التأثير فعلا سينماتيا فى الأفلام المصرية فى المطاردات المضحكة أو فى مطاردة زينات صدقى لإسماعيل يس فى أحد الأفلام، أو هروبه من أسد، وبالطبع استغل عبقرى السينما الصامتة شارلى شابلن هذا التأثير فى السينمات العالمية بإتقان كبير ..

كما يستغل هذا التأثير فى اختصار زمن تسبى للحدث لنشاهد يوما كاملا مثلا للحركة فى شارع ما بهذه السرعة العالية، أو يوما فى محطة قطار رئيسية، أو حتى الحركة فى مكان يتغير ملامحه باستمرار سواء أكان ذلك فى الاستعمال الروائى أو الوثائقى التسجيلي فى متابعة بناء شىء ما ..

ثانيا : إذا كان التقاط الصور سيكون صورة، صورة متصلتين ويزمن بينهما كبير، فهذا سيدخل فى نطاق حيلة (التصوير الزمنى المتقطع)، أو سواء كان صورة صورة (أو كادرا - كادرا) أو مجموعة من الكادرات قليلة ، فليكن ١٢ كادرا ثم تقف الكاميرا وبعد ربع ساعة تأخذ ١٢ كادرا ، وهكذا أو كل ساعة أو كل ٥ ساعات أو

دنيا بالمعكوس ..

مرور الفيلم داخل الكاميرا أثناء التصوير في عكس دورته الطبيعية .

دائما يمر الفيلم السينمائي الخام داخل الكاميرا من أعلى إلى أسفل خلف العدسة وفي شباك التعريض . ولكن ماذا يحدث لو جعلنا الفيلم أثناء التصوير يمر من أسفل إلى أعلى؟ وأكرر . مع العلم أن العرض دائما ثابت في عدد الكادرات كل ثانية، وثابت في مرور الفيلم من أعلى إلى أسفل في آلات العرض . في هذه الحالة ستقلب قيم كثيرة جدا ، وسترى السباح يخرج من الماء ويقفز برجليه إلى أعلى حتى يقف على المنط، أو رجوع السيارات والمارة وسيذهبهم إلى الخلف في الشوارع ، وهكذا . وأهم استعمالات هذه الخدعة في إصابات الأسلحة البيضاء والسهام في الأفلام التاريخية، حيث يتم تصوير إصابة السهم بالعكس أثناء خروجه من جسم المقاتل مثلا ، وعند العرض نجده يرشق في جسم المقاتل لأنه صور عكسا .. وهكذا .

واستغلت هذه الحيلة في أفلام كثيرة . كما أسرف في استعمالها التلفزيون المصري في مقدمات برامجه،

شر .. فريد شوقي

استعمال العدسة نصف البؤرة .

في عام ١٩٤١، أدهش المخرج الأمريكي أورسون ويلز العالم بفيلمه الأول «المواطن كين»، لأن الفيلم اجتماعي وصورة صادقة للحياة داخل صفوف المجتمع الأمريكي البرجوازي، ولأن بناء السيناريو فيه كان غير تقليدي بالمرة، وكذلك لأنه اتبع أسلوب تصوير يعتمد بشكل كبير على اللقطات الواسعة وعمق المجال فيها كبير وكلها واضحة المعالم. وعمق المجال في الصورة هو المساحة الواضحة المعالم بؤريا ، وتكون فيها الصورة محددة، حادة، وتختلف هذه المساحة أي عمق المجال باختلاف بؤرة العدسة وفتحة الديافرام. واعتبرت كذلك نوعية الإضاءة والأسلوب المبتكر في تصوير الفيلم شيئا فريدا بدا يؤرخ له في لغة التصوير من هذا الفيلم إلى ما قبل «المواطن كين» أو إلى ما بعده، ولهذا قصة طريفة. فالمخرج يخرج لأول مرة وهو طليق وحس في تفكيره . ولأنه مخرج إذاعي فإن خبرته في تركيب الصورة وإمكانياتها محدودة. وفي حديث مع مصور الفيلم كريج تولاند وكان من المصورين المشهورين في وقتها في هوليوود، أفاد أن مستر ويلز طلب منه أشياء غير تقليدية لأنه لا يعلم حدود العدسات وعيوبها ومزاياها، ففكر في حل ذلك تقنيا واقترح تولاند تصنيع بعض قطع العدسات تركيب على العدسة الأصلية (الأم) في الكاميرا ، بحيث يستطيع أن يزيد من عمق مجال الصورة

ومن المعروف بصريا ، أن لكل عدسة عمق مجال معين يختلف باختلاف رقمها البؤري ، أي بعدها البؤري واتساع زاوية رؤيتها أو ضيقها ، وبالتالي كلما استعملنا عدسات واسعة زاد عمق المجال في الصورة. وكلما أغلقنا فتحة العدسة حافظنا على العمق الواضح في كل معالم الصورة، ولكن إلى حد معين بحيث لا يمكن أن نحافظ

على أمامية. قريبة واضحة مع خلفية بعيدة واضحة. ولهذا فكر كزيخ تولاند في عمل نصف قطعة من العدسة ذات بعد يورى مخالف للعدسة يعطى صورة واضحة جدا للجزء القريب المصور، يوضع على أحد جوانب العدسة الأم ويبقى النصف الآخر من العدسة منضبطا في وضوحها بالكامل، كما ضبطت أصلا ببعد البؤرى الحقيقي. وبهذا حصل الفيلم على هذه الميزة البصرية الفريدة لأول مرة في تاريخ التصوير السينمائي، ولقد تم تصنيع أنصاف العدسات هذه خصيصا للفيلم، إلا أنها بعد ذلك أصبحت موجودة ويمكن لأي مصور شراءها واستخدامها.

وأشعر بالخرج شخصيا حين أقرأ أنني أول المصورين المصريين الذي استعمل هذه العدسات نصف البؤرية في السينما المصرية، فقد بحثت عنها في أول سفرياتي خارج مصر، بعد تخرجي في المعهد العالي للسينما واشترت ٤ أنواع مختلفة البؤرة، وهي: $(1/2 + 1 + 2 + 3)$ والاختلاف هنا يعنى مدى قرب الشيء للعدسة، واستعملتها أول مرة في فيلم «الشیطان يعطى» لأشرف قهيمى الذى صور عام ١٩٨٠ وعرض عام ١٩٨١ أى بعد ٤٠ عاما من ظهور هذه العدسات في السينما العالمية، وكانت أول اللقطات تمثل الفنان الراحل فريد شوقى ووجهه قريب جدا يملأ يسار الصورة، وفي الخلفية اليمنى الفنان الراحل توفيق الدقن ويدور بينهما الحديث بدون أن يلتفت له فريد شوقى، ولقد كان الحديث والموقف دراميا وبصريا فيه قوة وسيطرة وشغف فريد شوقى فى اللقطة، ولذا وجب التركيز البؤرى على الأمامية والخلفية معا... وكثير من الزملاء سألونى بعد ذلك: كيف فعلت ذلك؟

كما صورت لقطات من فيلم «الثار» لمحمد خان عام ١٩٨٢ الذى صور فى ١٩٨٠ وتأخر عرضه، وكذلك «الحب فوق مضبة الهرم» لعاطف الطيب عام ١٩٨٦ والفيلم صور عام ١٩٨٢ وتأخر عرضه لوقاة منتجه.

وبالطبع، يجب عند استعمال هذه الطريقة الاحتراز فى عدم تخفى أى شيء متحرك محور المنتصف فى الصورة حتى لا يدخل فى عدم الوضوح، ولا شك أن استعمال هذه العدسة الآن، أصبح سهلا وميسورا.

ولقد لاحظ بعض النقاد غرابة اللقطات القريبة فى الفيلم، وأذكر عنهم الأستاذ الناقد الصحفى الراحل ضياء الدين بيبزس، فقد كتب فى مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٨١/٧/٧ ما يلى: «ترك العدسة تملأ الشاشة بوجوههم لنشى بكريا، وبلا خوف يأتق مشاعره». والحق، أن فيلم «الشیطان يعطى» هو أكثر الأقلام المصرية التى رايتها فى حياتى استعانة باللقطات المكبرة (الكلويزات) التى تملأ الشاشة».

حقيقية الساحر..

المرشحات والأقنعة وخلافه.

قد لا يعلم الكثيرون أن مدير التصوير السينمائى هوساخر يحمل حقيبة بها مجموعة من المرشحات (الفلاتر) مختلفة الألوان والأشكال والمقاسات، غرضها الأول والأخير تكثيف الصورة السينمائية وتطويرها للهدف الذى ينور فى ذهنه بعدما اتفق مع المخرج على الصورة النهائية التى سيظهر بها الفيلم دراميا.

وبداخل هذه الحقيبة نجد مرشحات لتنعيم وجه الممثلين لإظهارهم أصغر سنا، أو لإضفاء شاعرية ماعلى المشهد. أو مرشحات تزيد من دفء اللون أو وهج الشمس أو الاحساس بكآبة الموقف أو تأثيرات خاصة مثلما حدث فى أحد أغاني المطرب عبد الحليم حافظ فى فيلم «معبودة الجماهير» - إنتاج عام ١٩٦٧ أخرج حلمى رِفلة وتصوير وحيد فريد - حين جعل أجزاء من الصورة تفرق فى ضيائية ماعدا المطرب فى اللقطة وهكذا.

هذا بجانب كم كبير من مرشحات الاتزان اللونى التى تضبط مصابير الضوء مع ألوان الطيف للفيلم الخام المستخدم، والأقنعة التى يمكن أن تستعمل على الكاميرا بحيث تعطينا منظور (التظارة الميدانية) أو (ثقب المفتاح فى الباب) كناحدث فى فيلم «دعاء الكروان» إنتاج عام ١٩٥٩ أخرج بركات وتصوير وحيد فريد، أو العين السحرية لباب الشقة، وهكذا.

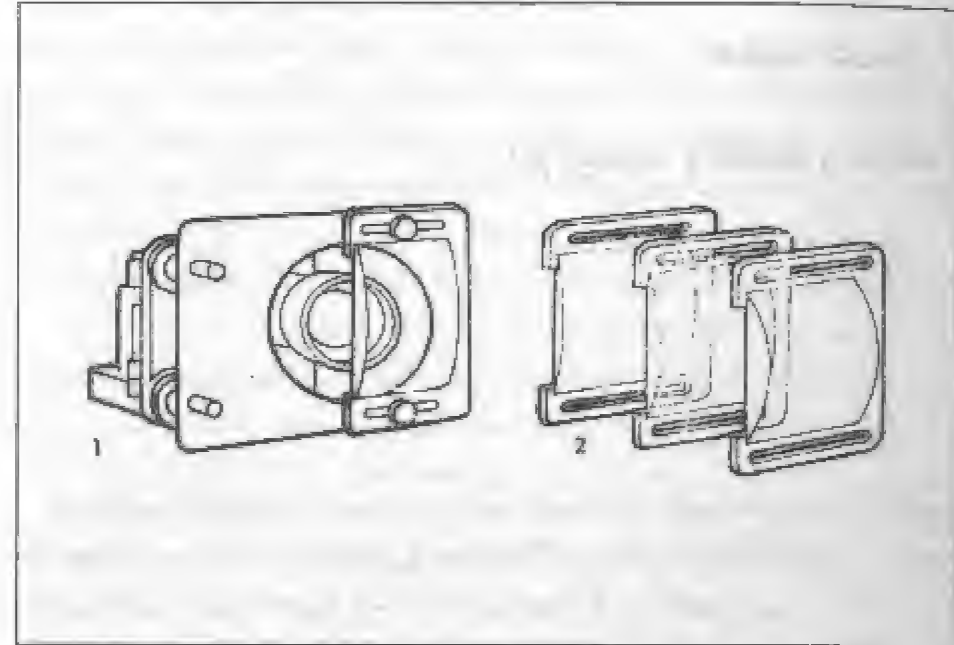
والحقيقة، أن مدير التصوير السينمائى المعاصر يحمل فى حقيبته أشياء كثيرة جدا، وإن كان موهوبا ومبتكرا يستطيع أن يعيل كما يقول المثل (من القسيغ شربات).

الفار ميكي ، ومشمش أفندي ، وحبوب وحبوبة..

تصوير الرسوم المتحركة «الكارتون» وعناوين الأفلام .

عرفت الرسوم المتحركة لأول مرة في مصر في أفلام الإخوة فرانكل في مشارف العقد الرابع من القرن العشرين ، فبعد شهرة الفار ميكي لقنان الرسوم الأمريكية والت ديزني وانتشار بعض أفلامه المهمة للغامرات هذا الفار وعائلته، نشطت في مصر هذه المحاولة الأولى، وكان هدفها الأساسي الترويج للسلع والمنتجات الصناعية بأفلام قصيرة كارتونية عن شاي الشيخ الشريب أو صابون صن لايت. ثم قام الإخوة فرانكل باستحداث شخصية كارتونية مصرية باسم مشمش أفندي في كل منصات الكاريكاتير المصري في الشكل والملابس والطبوش وصنعوا بعض الشرائط، كانت تعرض قبل الأفلام الروائية في دور العرض، ولكن كان الهدف الأساسي لهم هو العمل التجاري للكارتون.. ولقد تركوا مصر عام ١٩٥١، بعد أن هاجر اليهود من مصر بعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨، وهم من أصل روماني أيضا حضر والدهم إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر بعد هروبه على الشام وفلسطين.

أما المحاولة الثانية، فهي محاولة ناهد تادرس وأنطون سليم وأحمد عيد الفتح الرسامين الذين احتضنهم عبد الحفيد عيسى، وأنشأ شركة «سيتي فيلم» خصيصا لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة كذلك للدعاية لمنتجات الشركات الصناعية والزراعية، وخاصة أن أفلام الرسوم المتحركة الأجنبية كانت تعرض قبل الأفلام الروائية الطويلة في مصر، وكانت تلاقى إعجابا كبيرا من الكبار والصغار، مما شجع هذه الشركة الجديدة على ابتكار شخصيتين مصريتين مثل الفار ميكي وزوجته وهما «حبوب وحبوبة».. فقاموا بصناعة فيلم عن الزراعة باسم «حلم الفلاح».. وتصور حوادث هذا



عدسة تغطي نصف المجال البصري التي استعملت في مصر بدءا من عام ١٩٨١، في فيلم «الشیطان يعذب»

وهذه الوسائل الصناعية لها عدة مصانع في اليابان وأمريكا وأوروبا وروسيا وعدة دول متقدمة في صناعتها ، وأثنى أنواعها المصنوعة يدويا ومن الزجاج البصري الشفاف للدرجة الأولى، وهناك أنواع رخيصة مصنعة من البلاستيك ويكون استعمالها الأكبر في التصوير الفوتوغرافي الثابت ولكنها بالطبع تصلح سينماتيا، وتعطي نتيجة مقبولة، ويظهر إبداع المصور السينمائي وحرفيته الجيدة، عندما يستغل هذه الوسائل في خلق صورة موحية بزمانيا لأحداث الفيلم.

الفيلم عن فلاح - الذي هو حبوب - يعمل في حقله على الزراعة ويبذر الحبوب ثم يجلس أسفل شجرة ويتأخذ سنة من النوم، فيحلم بأنه في مكان جميل وفي قمة أرغول يعزف عليه، فيخرج زرع القفل من الأرض ويرقص على أنغام الأرغول. وتتطور الحوادث فتظهر حيوية وقد جاءت على صوت الأرغول، فيفاجئها وحش يحاول اقتراسها فتكون نجاتها على يد حبوب والفجل المزروع.

هذه المعلومات من كتاب كتابات السيد حسن جفعة الجزء الثالث، جمع وتحقيق فريدة مرعى، مطبوعات المركز القومي للسينما ١٩٩٨.

تأتى المحاولة الثالثة في ستوديو مصر، حيث أنشئ قسم الحيل السينمائية والحقيقة أن هذا القسم كان يضم ماكينة لتصوير عناوين الأفلام وتصلح لتصوير الرسوم، وقد أشرف عليه المصور اللبناني روبر طمبا وقام بعمل بعض الأفلام الدعائية لمنتجات بنك مصر ومصانعه، ولكنها لم تلاق أية شهرة. واقتصر القسم على اثنين من الخطاطين لكتابة خطوط عناوين الأفلام بالعربية والأجنبية، هما الخضري والسجيلي. ولم يحدث أن قام هذا القسم بأية خدع من أى نوع، اللهم إلا بعض الرسوم المتحركة والعناوين الثابتة أو المتحركة على رول، وكان يقدم هذه الخدمة كذلك للعملاء من خارج الاستوديو.

أما النهضة النوعية لهذا الفرع، فكانت في وجود القطاع العام في السينما بعد التأميمات في أوائل الستينيات، وحتى تلك الفترة كان المستمر في نشاط بسيط للرسوم المتحركة هو أنطون سليم في شركة الإعلانات المصرية التي تتبع دار التحرير للنشر وتصدر عدة صحف، منها: الجمهورية والمساء وخلافه. وكانت هناك محاولات فردية لفنانى الكاريكاتير: مصطفى حسين وحاكم وأخرى للفنان ناجى شاكر والمصور محمود عبد السميع، ولكنها كلها بالدافع الذاتى والمجهود الفردى، ولم يكتب لها النجاح أو الاستمرار.

ومع وجود القطاع العام ووزير مثل د. ثروت عكاشة وإنشاء التلفزيون عام ١٩٦٠، استحضرت وزارة الثقافة خبيرين من تشيكوسلوفاكيا أحدهما للرسوم ويسمى فلاديمير ليخكى، وآخر للعرائش المتحركة ويسمى بابيك، وقاموا بتدريب مجموعة كبيرة من شباب المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة الذي أنشئ عام ١٩٦٧. وأصبح تخصص الرسوم المتحركة فرعاً أساسياً فيه وكان يدير المركز ويشرف عليه الفنان الرسام الصحفى الكاتب: حسن فؤاد، كما اهتم بإنشاء قسم

للعرائش. ولم يكن فناً أو نشاطاً معروفاً في مصر أكثر من فن الأراجوز والعرائش المتحركة بالخيوط في مسرح الأطفال، الذي أنشئ كذلك كأحد قطاعات وزارة الثقافة.

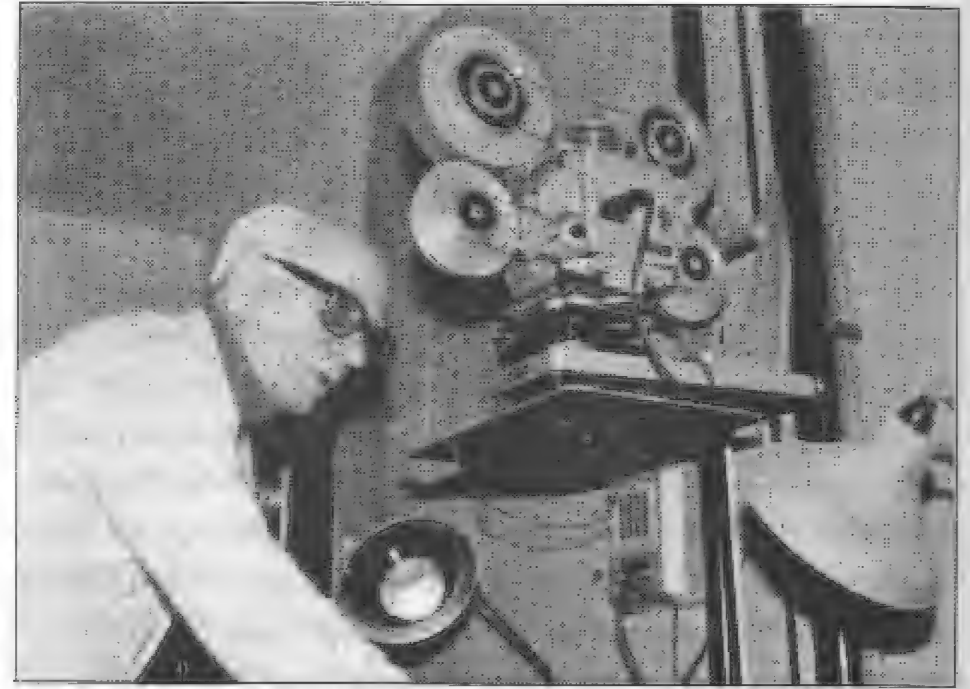
وظهرت أجيال متميزة من العاملين في الرسوم والعرائش، مثل الفنانين محمد حسيب وزوجته نوال محمود، ولقد أصبح محمد حسيب بعد ذلك مخرجاً سينمائياً متميزاً، والسيدة نوال من أشهر مصممات العناوين السينمائية في الأفلام المصرية، وكذلك الفنانين أحمد حنفى وزوجته زينب زمزم، والأخيرة تخصصت بعد ذلك في فن العرائش (الصلصال)، وكما تجد أنها قطعت شوطاً كبيراً في هذا التخصص في مسلسلاتها الدينية التي تذاق في رمضان باسم قصص الأنبياء. ودلاور حسنى وإن لم يكمل المشوار، والفنانين المتميزين رضا جبران ونصحي إسكندر، والفنان السيد الشحرى الذى تطور من خطاط قنان إلى تصوير العناوين وتنفيذ الخدع بكاميرا التروكا، والفنان عبد العظيم زكى من خارج المركز القومي والفنانين رؤوف عبد الحميد وزكريا عجلان وستالين عبد الله وزكريا إبراهيم وأحمد حسن. كما شهد التلفزيون الأخوين على مهيب وحسام مهيب والأول خريج الفنون الجميلة والثانى مهندس، ولقد طورا هذا القسم بالتلفزيون ثم انتقلا لمؤسسة الأهرام.

حتى أنشئ قسم خاص، وتخصص فنى في المعهد العالى للسينما للرسوم المتحركة من عام ١٩٧٢. وأشرف عليه الدكتور أحمد موسى المتين وأخرج دفعات في الرسوم المتحركة.

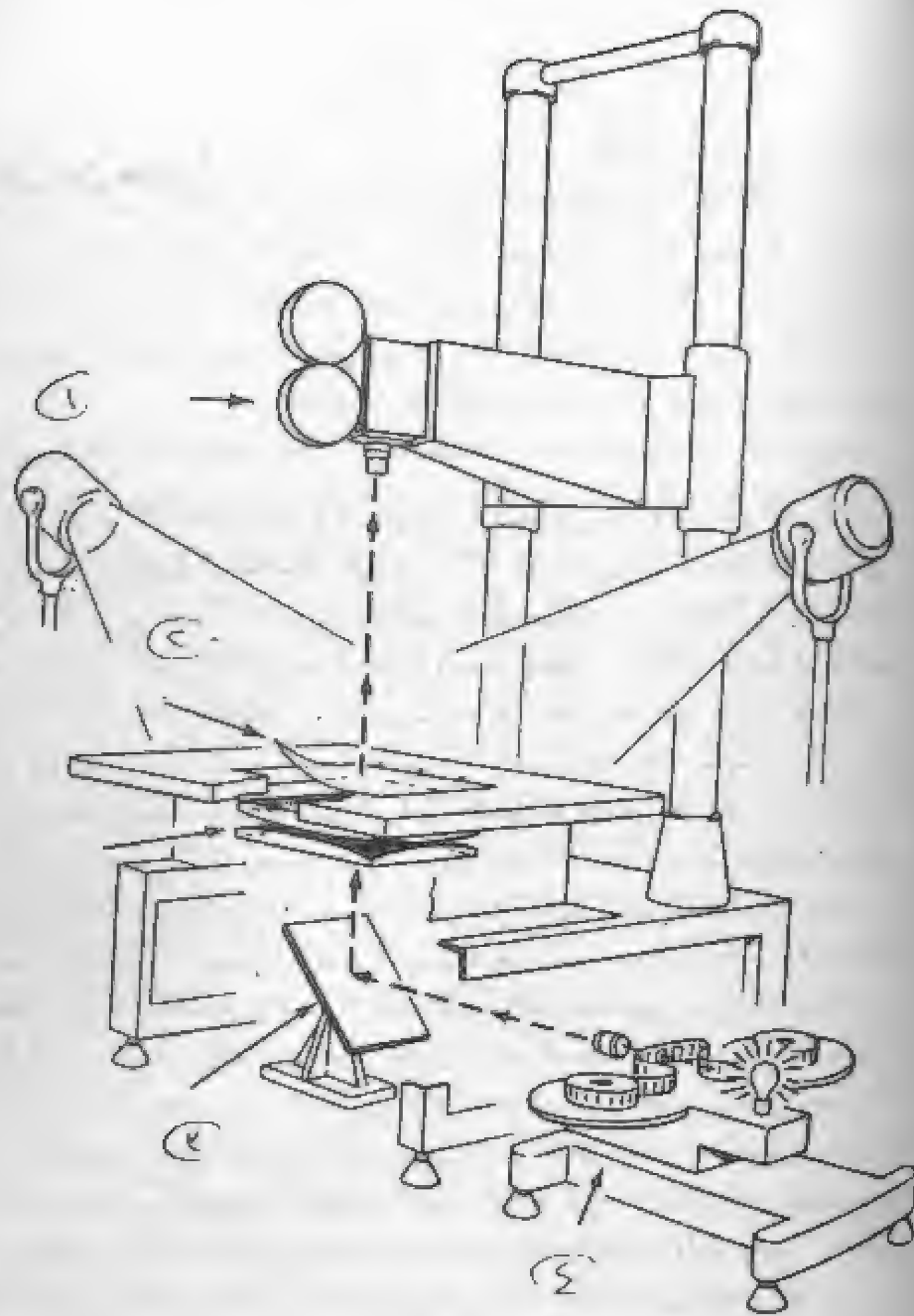
وفى تلك المرحلة نفسها، أنشئ في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة شعبة أو قسم لدراسة الرسوم المتحركة. وقنها تخرجت أول دفعاتها عام ١٩٧٥. ومن أشهر خريجيها د. منى أبو النصر التى نشطت في هذا المجال وأتخفتنا بسلسلة الأطفال الأخير «يكار» والشخصيات التى معه، وهى نابعة من البيئة المصرية ثم ظهر قسم للرسوم المتحركة في جامعة المنيا في كلية الفنون الجميلة.

هذا باختصار تاريخ تطور الرسوم المتحركة في مصر من العقد الثالث إلى نهاية القرن العشرين.

وما يهمنى هنا في الحقيقة في هذا الكتاب ليس الرسوم المتحركة كفن، فهذا تخصص يجب على العاملين فيه أن يقيموه ويدرسوه ويبحثوا في نهضته وتخصصهم. وخاصة أن طرق التصوير والتخضير والتكوين وإمكانات الكاميرات



المصور والمخترع أوهان هاجوب ومكينية التروكاخ التي صنعها



١- مكينة التروكاخ وتستخدم في تصوير الرسوم المتحركة والعناوين ، ٢- آلة الكاميرا
٣- إضافة يدي تآكل الصورة المتحركة من طريق المرآة ٤- جهاز ميكانيكي للعرض على المرآة
٥- مكان تصوير اللوحات

اللاقط تطورت بشكل كبير جدا في السنوات الأخيرة ودخل فيها الكمبيوتر بشكل أساسي، هذا بخلاف المستويات الأربعة للتصوير ومزج الرسوم المتحركة بالحياة الحقيقية وخلافة. ما يهتمي هو استعمال هذا القسم لبعض الخدع السينمائية البسيطة في الأفلام المصرية، ومثال ذلك: ما قام به المخرج الصديق الراحل محمد حسنين، وهو أصلا فنان رسوم وخريج كلية الفنون الجميلة.

ففي فيلم «استغاثة من العالم الآخر» ، قام بعمل خدعة هبوط مصعد إلى التل من أعلى كوبري إمامية، وكانت هذه الوسيلة تستغل في تركيب عدة لقطات متحركة الأجزاء معا، أو يستغل جهاز العرض السفلي بها في تغيير خلفيات أو إعطاء حركة زائدة في مشهد ما. وبالطبع، هذا أوجد أهمية لقباني الرسوم في مجال الخدع البسيطة، ولقد ساعد على ذلك وجود هذه الكاميرات بكثرة حيث كان يصنعها المخترع والمصور السينمائي أوهان هاجوب ويقوم بصيانتها..

وتعددت مثل هذه الخدع البسيطة في بعض الأفلام، وكان يكتب في عناوين الفيلم قام بالخدع السينمائية فلان. لكن بالطبع، هذا شيء بسيط جدا ومتواضع بالنسبة للمفهوم الحقيقي والعلمي للخدع أو المؤثرات البصرية الخاصة في السينما.

هل من تطور؟

فى عام ١٩٦٨، ذهب المخرج كمال عطية لتصوير خدع للكاميرا فى ألمانيا الشرقية لفيلم «قنديل أم هاشم»، وفى عام ١٩٧١ ذهب إلى تشيكوسلوفاكيا لتصوير خدع بالكاميرا والمعمل كذلك لفيلم «البعض يعيش مرتين». ولم يتسأل أحد.. لماذا؟ وعندما قابلت المخرج الكبير كمال عطية وجدته يفيدنى بأنه قيل وقتها فى تنفيذ المؤثرات الخاصة فى الفيلم، إنه لا يوجد أحد فى مصر يستطيع عمل هذه الخدع، ولكن الحقيقة أنها خدع بسيطة مرتبطة بالكاميرا وصنعنا مثلها من قبل فى الأربعينيات والخمسينيات. وهى فى فيلم «قنديل أم هاشم» عبارة عن رسم على الزجاج ورسم على المرآة وصنعت فى استوديو ديفا، أما فيلم «البعض يعيش مرتين» فكانت خدعا عبارة عن ثفاز بشخص من حوائط وأبواب مغلقة، وروح تطير فى السماء، والشيطان يتجمع ويحترق وصنعت فى استوديو براندوف. ولا أعرف حقيقة، لماذا تم ذلك خارج مصر؟! لكن الشيء الذى يدهشنى حتى الآن ونحن فى بداية القرن الحادى والعشرين، وأن مصر عرفت السينما لأول مرة وتم التصوير الأول تحت سماء مصر فى ١٠ مارس ١٨٩٧، وطوال القرن العشرين حتى نهايته لم تكف الكاميرات السينمائية عن التصوير فى مصر، ولكن ماذا يحدث لتطور الخدع والمؤثرات الخاصة بالصورة؟ للأسف لأشياء، كل ما نراه من أفلام هى مجهودات فردية يقوم بها أفراد وبانتهاء حياتهم أو نشاطهم تخبو الخدع، ولولا حبهم الحقيقى لهذا العمل لما ظهرت هذه الأعمال الجيدة التى أمتعت الملايين فى الوطن العربى.

ولكن هل من تطور الآن؟ وخاصة أن كل ما سبق هو تاريخ وتنفيذه أصبح شيئا متخلفا ومكاته فى المتاحف السينمائية الآن، ولاسيما بظهور حيل ومؤثرات التصوير الرقمى (الديجيتال)، بالإضافة إلى الكمبيوتر جرافيك والتصوير السينمائي وبعض

بقايا حيل الماضى فى التنفيذ.

إن السينما هى حلم الخيال، وتجاحها الأساسى فى المائة عام الماضية هو اعتمادها على أنها تحقق ما لا يحققه البشر فى الحقيقة من خيال، والخيال تخدمه المؤثرات الخاصة بكل طرقها، وبهذا يكون الإيهام السينمائي. وللأسف، لم نعط ذلك اهتماما كافيا فى صناعة السينما المصرية، سواء على مستوى الأفراد أو مؤسسات الدولة - القطاع العام - وقت أن كان هناك اهتمام بالسينما..

وفى بلد مثل الولايات المتحدة، هناك مؤسسات كاملة منفصلة عن الاستوديوهات العملاقة، وظيفتها فقط صنع المؤثرات البصرية والسمعية وربما من أشهرها ذلك الاستوديو الذى أنشأه فى السبعينيات جورج لوكاس واسمه «تصنيع الضوء والسحر» فى هوليوود، وبهذا صنع أفلاما عدة مبهرة عالميا وبسيطة التنفيذ بالإتقان والعقل والتفكير فأخرجت لنا سلسلة أفلام حرب الكواكب وغيرها من الأفلام.

من المهم والضرورى أن تنشأ قسم خاص لتدريس المؤثرات السينمائية فى معهد السينما، وليشتترك فى إعداده وتمويله وزارتا الثقافة والإعلام، وكذلك إحضار متخصصين زائرين للتدريس به، وإنشاء استوديو خاص لتنفيذ الأفكار وصنع المؤثرات السينمائية الخاصة فهذا هو الهدف، وخاصة مع وجود السناخر الجديد (الكمبيوتر جرافيك). وحتى يتم هذا سيقى متخلفين فى هذا الفرع المبهر لزمن طويل. وإن كنت لاحظ الآن تقدم شباب سينمائي وأعد فى مجال الجرافيك السينمائي ولكن لا أحب أن يكون مجهودهم فردياً حتى تستمر النهضة فى هذا المجال، ولا يندثر فن الحيل والخدع من بلادنا.

٩ - فن المكياج يتقدم فى حدود .

ربما لا توجد نهضة أو فن مظلوم فى السينما كفن المكياج ، قالدولة أهملته كثيرا وفجأة رصدوا له الجوائز فى المسابقات والمهرجانات المحلية حين استشعروا قيمة الجهد والفن المبذول على الشاشة، وفجأة أيضا تاه عن الذاكرة. ولكن عند افتتاح المعهد العالى للسينما فى ٢٤/١٠/١٩٥٩ تذكروه، وأنشأوا قسم تخصص له أغلق بعد أربع سنوات، وأصبح المكياج يدرس فى تخصص التصوير السينمائى وألحق كمادة تدرس فى معهد الفنون المسرحية، وكلنا يعلم الفروق الشاسعة بين مكياج المسرح وذلك الإبداع الجميل فى مكياج السينما. فهو لا أب له.. فنانوه مكافحون يحرقون حتى الآن فى الصخر يجهدهم الذاتى، يندثرون ويموتون وأبناؤهم يكملون الرسالة، ولكن إلى متى يصبح فن المكياج عندنا هكذا مهملا .. لا يكرم، لا يدرس، لا يتطور!!!

إن العلاقة الوطيدة بين المكياج والتصوير السينمائى والمتمثلة فى إبراز مواطن الجمال أو القبح أو التأثير بها، هى التى جعلتني أهتم بهؤلاء الفنانين وتاريخهم الخائر بين السلب والإيجاب، وأقرب منهم فهم زملاء فنانون لهم إبداعهم الخاص المؤثر وكثيرا ما تعاونوا معا فى خلق تأثير ماعلى وجه ممثل أو ممثلة أو عمل ندية أو خدعة أو تصغير ممثلة تعمل فى زمنها الضائع أو تكبير شاب إلى عجوز شاحب أو ذهاب تسيل أو جرح نافذ، وهكذا.. وهؤلاء الفنانون هم جزء من تسليح الفن السينمائى المصرى بكل تاريخه الكبير .

ولهؤلاء قصص وأنا أعرف قصة وطنية يطلمها الماكيجر محمد عشوب ولكنى فى حل عن قصصها فهى تخصه وهو الوحيد الذى يملك حق إذاعتها. كما أسوق مثلا آخر عن موقف وطنى قرأته فى إحدى المجلات الصادرة فى الستينيات كتبه الماكيجر

مصطفى إبراهيم القطوزى أثناء رحلة له إلى الدول العربية فى الشمال الأفريقى، فقد نشر فى مجلة (الأوان الجديدة) فى العدد ٢٢ ، بتاريخ ٢٤/٢/١٩٦٢ تحت عنوان : عملا بحرية النشر «أعرض على سيادتكم ملاحظتي فى الأقطار الشقيقة من محاربة الصهيونية للفيلم المصرى، فى نفس الوقت الذى يربحون فيه الآلاف، لقد كنت فى زيارة إلى شمال أفريقيا فذهبت إلى طرابلس وإلى تونس والدار البيضاء وقد رأيت بنفسى حب أهل هذه البلاد لنا ولقائنا وأفلامنا والإقبال الشديد على الأفلام المصرية، وسأقص على سيادتكم ما شاهدته بنفسى يحدث لأفلام غطت بها:

أولا: ما يفعلونه هو رفع بويضة من الفيلم أو بويضتين من غلب مختلفة عن قصصنا وهذا بطبيعة الحال يجعل المتفرج يتابع الفيلم ولا يخص بتسلسل القصة ولا يعرف لها معنى.

ثانيا: الإعلانات والأفيشات الخاصة بصور الفيلم ، فقد رأيت صوراً أفيشاتها ليست لها صلة على الإطلاق بالفيلم المعروض، والصورة لأشخاص آخرين لم نرهم إطلاقا فى بلادنا ولم نعرف عنهم شيئا، وهم أساتذة فى اختيار عنوان الفيلم الذى ليس له معنى ولا وجود، فمن هذا تعرف أنهم لا يريدون من الجمهور أن يعرف القصة المصرية أو المواضيع المصرية، وكذلك لا يريدون من الجمهور أن يكون على صلة بشكل الممثلين المصريين وتعريفهم بهم، فهم يبعدون الشعب عن الثقافة المصرية ويحرمونهم من الاتصال الروحى الموجود فعلا بينهم وبين بلادنا وبين ممثلينا وهم بهذا يقطعون الصلة التى يريدها الجمهور، وقد كانوا عندما يعرفون بأننى مصرى يستطفون باله وبالكاتب الكريم أن أرسل لهم صور قنائينا، فأنصرت معى كشفا كبيرا وعناوين مختلفة لأرسل لهم الصور المطلوبة، وإنى أسأل: أين ملحقونا الثقافيون؟؟ ألم يسمعوا أوبروا هذه الحرب التى يحاربنا بها اصحاب دور السينما؟ ومما يؤسف له أنهم جميعا ضحايا يربحون من أفلامنا ويحاربونها فى الوقت نفسه، فيجب على ملحقينا الثقافيين فى مختلف بلاد المغرب العربى بنوع خاص أن يتابعوا هذه الأفلام، فهى خير دعاية وخير صلة بيننا وبين الشعوب. وكم يكون جميلا وعظيما لو أن المؤسسة المصرية الجديدة الخاصة بالتوزيع تفتح لحسابها دارا للعرض فى عواصم بلاد المغرب العربى، وإن لم تستطع فلتشارك أحد المواطنين من أبناء الشعب لئنق بأن أفلامنا وقصصنا وأدينا سيعرض على هذه الشعوب الحبيبة كما هو وكما تريد نحن. وفى هذه السينمات توزع صور الفنانين وصور الرئيس



مكياف فيلم، قبلة في الصحراء، أنتج ١٩٢٧ وعرض ١٩٢٨، قام به المصور والممثلون الأوائل



فيس احضار يقوم بمكياف قافلة زبدى في فيلم - العزبة ١٩٢٩

جمال عبد الناصر، فقد كانت لها قيمتها ويتلهفون على اقتنائها، وقد أكرموني في كل مكان كنت أنزل به وذلك لأنني كنت أحمل صور الرئيس».

هذا الموقف الذي سجله الأستاذ مصطفى القطر (درس لي مادة المكياف أثناء دراستي بالمعهد العالي للسينما) يعطى مثالا لتفكير هؤلاء الفنانين وغيرتهم على بلادهم وحبهم لعملهم وتقائهم في خدمة بلادنا العربية ولنعرف فن هؤلاء المجهولين.. لن أخوض في بحث تاريخي عن المكياف وهو واجب، ولكن باختصار عرف المكياف قديما في الحضارات النهرية كحضارة وادي النيل في مصر والرافدين في العراق والبحرية كالحضارة الإغريقية والفينيقية. ففي مصر الفرعونية كانت المرأة تتزين في أبهى صورها، والرسومات الموجودة وأدوات الزينة التي تملأ متاحفنا ومتاحف العالم خير دليل على مدى اهتمام حضارتنا القديمة بالتجميل والجمال، ولاسيما فيما يخص المرأة، ولايخلو الرجال، وبخاصة ملوك الفراعنة، من أنواع مختلفة من التجميل وتكحيل العيون وتركيب الذقون وهكذا، كذلك في الحضارة الإغريقية القديمة كان للمكياف دور مهم جدا في أقنعة المسرح، وذهانات الوجوه والزينة العامة وقصة الشعر المشهورة.. إلخ.

ما يهمني في المكياف السينمائي هنا متى وجد في مصر وكيف تطور؟ ومن رجاله؟ وكيف يلعب المكياف دورا مؤثرا في بعض الخدع والمؤثرات الخاصة في الأفلام المصرية؟ وهل سابر التطور العالمي في هذا المجال أم لا؟

عرفت مصر المكياف في المسرح بعد بناء دار الأوبرا المناسبة لاحتياج قناة السويس، وبعد ذلك في الزيارات المستمرة للفرق الأجنبية وتقديمهم عروضهم عليها حيث كان يحضر هذه الحفلات في أغلبها جمهور من الأجانب المقيمين أو المتقصرين في بلادنا، وكان يحضر مع هذه الفرق المسرحية فناني المكياف الخاصون بتمثيلهم، ومن هنا عرف المكياف المسرحي من هذا الاختلاط بالأوبرا وانتقل بدوره إلى المسرح المصري.

أما في السينما فالأمر يختلف، فلا توجد إشارة واضحة أو معلومات كافية عن الأفلام الأولى الروائية عام ١٩١٧م، هل كان بها مكياف بالمفهوم الخاص بالسينما، أم لا، ولكن مما لا شك فيه أنه كان هناك مكياف ممكن أن يقوم به الممثلون بأنفسهم لإظهار بواطن الجمال في الوجه وتصنيف الشعر وخلافه.

عن البدايات والرواد

إلا أن أدق المعلومات الموثقة وجدت في كتابين، وإن كانا لنفس المصدر للسيد حسن جمعة الناقد السينمائي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي. حيث كتب في مجلة «البلاغ الأسبوعي» يوم الثاني من ديسمبر عام ١٩٢٧م يصف معايشته ليوم تصوير في صحراء فيكتوريا بالإسكندرية مع شركة كوندور فيلم للأخوين إبراهيم وبدر لاما أثناء تصوير فيلم «قبلة في الصحراء»، إذ يقول: «وما كنت نستقر في مكاننا حتى ضرب المثلون حياتهم بأنفسهم مبدلين في ذلك همة يغبطون عليها، لما نصب أول خيمة ذهبنا إليها وجلسنا نطلب الراحة إلى أن يحل ميعاد التمثيل، وهنا بدأ مسيو ماير المصور يعمل بنفسه المكياج أو التواليت اللازم للممثلين، وكان أولهم مسيو دافيد ميفانو رئيس العصابة. وكان «مكياج» جميع الممثلين ماعدا مسيو «بدر لاما» والدموزيل «إيفون جين» مقصورا على تخطيط الحاجبين والأعين والشوارب بالأقلام السوداء. أما الدموزيل إيفون، فقد عملت المكياج بنفسها فبدأت بوضع دهان أبيض على وجهها بقطعة من الإسفنج، ثم دلكت وجهها حتى صار يبدو أن يراه أبيض ناصعا. ثم أخرجت من جعبة «المكياج» قلما أسود خططت به حاجبيها وعينيها، ثم أخذت تصلح أثر الأقلام بيديها بمساعدة المرأة، حتى صار حاجباها ومحاو عينيها أشد سوادا من ليلة ليلاء. ثم أخرجت قلما من الرّوج الأحمر ظلت به شفقتها حتى يبدو شكلها على الستار واضحا، ثم مشطت شعرها وأصلحت هندامها واستعدت للقيام بدورها».

ومن هذا نستنتج أن المصور يقوم بعمل المكياج لأفراد الفيلم، كما يقوم الممثل الأول بدر لاما بعمل مكياجه الخاص والمثلة إيفون جين كذلك وتزيد أنها تصفف شعرها، وبالتالي فيعتبر هذا هو الدارج في بدايات الأفلام وخاصة أنه في المسرح كذلك. كبار فنانيه يقومون بعمل المكياج الخاص بهم، مثل يوسف بك وهبي أو زكي ظليحات وجوزج أبيض. ولقد لاحظت من وصف المكياج الذي أسهب فيه السيد حسن

جمعه أنه يتبع في أسلوبه المدرسة الأمريكية وقتها في تصوير الجمال، متأثرا بشكل ومكياج الممثل فلانتينو الذي كان معبود النساء في العشرينيات ومات فجأة، ولاحظت ذلك جيدا من بعض الصور المنشورة لهذا الفيلم.

وعند افتتاح استوديو مصر عام ١٩٢٥م، استقدم طلعت حرب من الخارج خبيرا في المكياج اسمه ألكسندر سترانج من روسيا بدأ في تدريب مجموعة من المصريين، أصبحوا فيما بعد من أهم فناني المكياج في السينما المصرية. إلا أنه قبل ذلك كان هناك ثلاثة أفراد يعتبرون روادا في هذا المجال، ولذا يجب أن نعرفهم بقليل من الاستفاضة.

حلمي رفلة

بدأ منذ شبابه مساعدا للمكياج مع الفرق الزائرة للأوبرا في المواسم المختلفة، ثم استقر مع السيدة المطرية أم كلثوم يقوم بعمل المكياج المسرحي لها قبل حفلات غنائها، ولقد سعت أم كلثوم لسفره إلى فرنسا لتعلم المكياج هناك، وبالفعل سافر وحصل على دراسة في التجميل وهذا شيء عادي في بلد مثل فرنسا حيث تنتشر بها المعاهد الخاصة بذلك، وعند عودته، التحق في قسم المكياج باستوديو مصر، فاستفاد من الخبير الروسي حتى أصبح من أهم رجال المكياج في الاستوديو بعد سفر الخبير واستمر هكذا وتخرجت على يديه مجموعة كبيرة من التلاميذ، ثم أصبح مخرجا ومنتجا مشهورا.

عيسى أحمد

يقال عنه إنه أمير في مهنته، فقد كان مصيفا لشعر الأميرات والأسرة المالكة، وكان ذلك يتيح له السفر كثيرا معهن في رحلاتهن إلى أوروبا، فدرس في فرنسا بجانب تصفيف الشعر فن التجميل. ويقال إنه ألم اليابا تاما بفن المكياج للسينما هناك، وعندما بدأ النشاط السينمائي بروج بعدد أكبر من الأفلام، قام عيسى أحمد بعمل الماكياج لعدد من الممثلين والممثلات في الأفلام، وكان عمله فيه الكثير من الإتقان والجودة والفن، وزد على ذلك خلقه واتزانه واحترام شخصيته، حيث كان يقال عنه أمير لهذا، وبعضهم شبهه بالخواجات، ولقد تخرجت من تحت يديه مجموعة من أشهر فناني المكياج، ودرس مادة المكياج التخصصي في المعهد العالي للسينما في الدفعة الثلاث الأولى. وسترجع لبعض أعماله الصعبة في مكياج المؤثرات الخاصة قريبا بعد.

مصطفى إبراهيم القطورى

بدأ مأكبيرا فى المسرح ثم انتقل إلى ستوديو مصر واكتسب خبرة كبيرة وسريعة من ألكسندر سترانج واستقل فى عمله وأثبت موهبة وفنا سريعا وإتقاناً، حيث كان موسوعة مفيدة جدا فى الرد على أسئلتى المتلاحقة عن أشياء كثيرة كنت أسألها فى عن طرق معالجة الوجوه المختلفة وأنا طالب بالمعهد، زد على ذلك أنه كان يهتم جدا بإمكانية تشكيل وتصفيف الشعر ليلائم نوع الوجه، وكيفية معالجة العيوب الخلقية ببعض خدع المكياج فى الظلال والتجسيم واللون.

ويمكن أن نزرخ لفنانى المكياج بعد حلمى رفته، وعيسى أحمد، ويمكن أن نضع معهم مصطفى إبراهيم القطورى كرواد لهذا الفن فى السينما، ولقد ظهر بعدهم بقليل أساتذة يمكن تأريخ ظهورهم كالآتى:

الجيل الأول:

- ١- سيد فرج.
- ٢- أنور المحمودى.
- ٣- على كامل.
- ٤- محمود متولى.
- ٥- ميتشور.

الجيل الثانى

- ١- رمضان إمام.
- ٢- سيد محمد.
- ٣- محمود سماحة.
- ٤- رشدى إبراهيم القطورى.

الجيل الثالث

- ١- حمدى رأفت.
- ٢- إبراهيم عبد الفتاح.
- ٣- يحيى الشيفى.
- ٤- سيد عوض.

٥- عبد الحكيم أحمد.

٦- حمدى أحمد.

الجيل الرابع

- ١- يوسف طه.
- ٢- عبد الوهاب قطب.
- ٣- محمد عشوب.
- ٤- حسن طه.
- ٥- عبد السميع.
- ٦- أحمد البسوقى.
- ٧- على إمام.
- ٨- هانى الشافعى.
- ٩- سامى صيام.

الجيل الخامس

- ١- جمال رمضان إمام.
- ٢- إمام رمضان إمام.
- ٣- أحمد حمدى رأفت.
- ٤- محمود حمدى رأفت.
- ٥- حمدى حمدى رأفت.
- ٦- أحمد عبد الحميد - عشوب الصغير الثانى.
- ٧- محمد عبد الحميد - عشوب الصغير.
- ٨- أمل عبد الحميد.
- ٩- محسن فهمى.
- ١٠- شريف فهمى.
- ١١- عزيز إبراهيم.
- ١٢- أولاد حسن طه.



المساعد علي إمام علي
اليمن والمكبر ميتو
في الوسط من الحيل
الثاني ونوبو خوري
مدير مسئول ستوديو
الأهرام بالجيزة علي
اليسار



المكبر يوسف محمود
علي اليسار من الجيل
الثاني ومساعدته حمدي
راقت



من اليمن حمدي
أحمد وعلي إمام وعبد
الوهاب قنصل وقد
اصطحبوا من الحج حنا
من المكياج



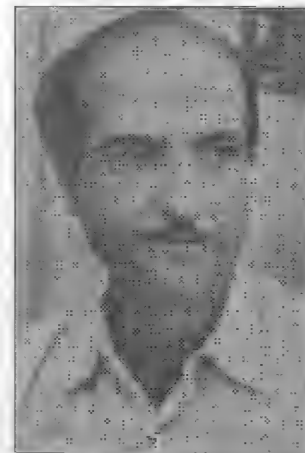
المكبر حليم رفقة من الرواد آجين
مطر جا ومنتجا كبير في السينما المصرية



المكبر نيس أحمد
من الرواد



المكبر مصطفى العموري



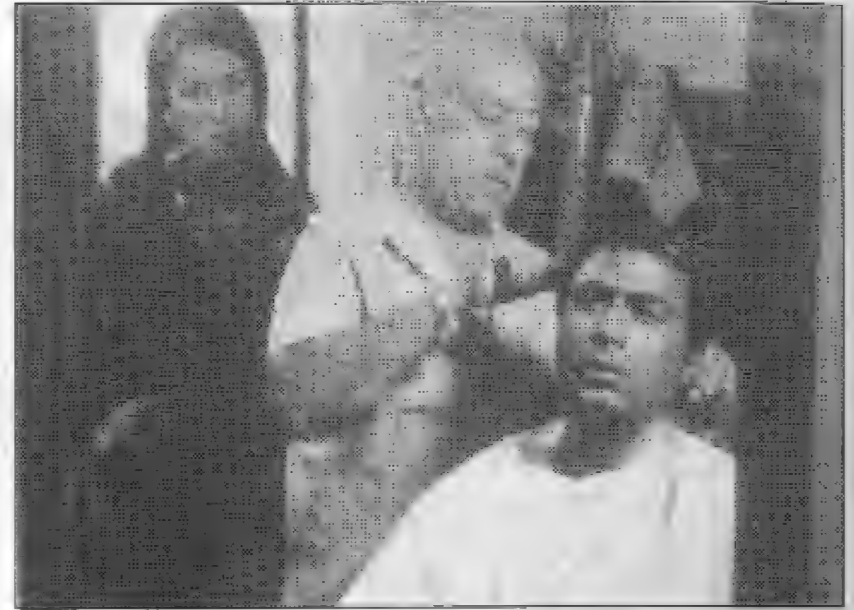
المكبر نور العمودي
من الجيل الأول



المكبر سيد محمد
من الجيل الثاني



المكبر رمضان إمام
من الجيل الثاني



الأكبر حمدي رافقت يمثل دور الحلاق في هذا أحلام هند وكاميليا.



الأكبر محمد عشوب من الجيل الرابع يضع الدماء على وجه كمال الشاوي ويجوارده المخرج على عبد الخالق وجدير التصوير عبد المتع بهنس

وبالطبع، يوجد الآن عدد كبير جدا منهم في التلفزيون، ولكن مستواهم للأسف يدل على عدم دراية كافية بالأساليب المتطورة في المكياج، فقد شاهدنا مثالا في مسلسل «أم كلثوم» أنف الممثل كمال أبو رية الذي قام بدور الشاعر أحمد رامي، وكان مهزلة مرئية. أو في أشياء أخرى كثيرة نراها على الشاشة الصغيرة، ولكن الحمد لله مازال فنانون المكياج في السينما محافظين على مستواهم، لأنهم كما ترى من عائلات فتماسكة، مثل عائلة المرحوم الحاج رمضان إمام وعائلة حمدي رافقت أو عائلة محمد عشوب وعائلة حسين طه، وهكذا.

ولقد تخرج في المعهد العالي للسينما تخصص مكياج ثلاثة أفراد فقط، هم: (حسين عبد الظاهر) تخرج عام ١٩٦٤م، ولقد عمل قليلا في الأفلام الروائية، ثم عين في التلفزيون وسافر بعد ذلك إلى دبي في دولة الإمارات العربية المتحدة.

٢- نبيلة فوزي يعقوب: تخرجت عام ١٩٦٥م، وعملت قليلا في الأفلام الروائية مع أستاذها عيسى أحمد كمساعدة، ثم كانت فاعيلة في فيلم «الموفياء» مع عبد الوهاب قطب، وحاليا تعمل في التلفزيون مدير عام إدارة المكياج.

٣- فايز فتح الله المنقبادي: تخرج عام ١٩٦٦م، النقة الأخيرة مكياج من المعهد، وأمضى أغلب عمله في التلفزيون ثم في السعودية باقى الزمن.

ويوجد معهد فنى في حي النيل يتبع وزارة التربية والتعليم وهو من المعاهد التابعة للدراسات الثانوية الصناعية، يقوم بتعليم فنون التجميل وأساليب (أي مكياج الجمال فقط) وليس المكياج السينمائي الذي هو فن قائم بذاته كما سنرى، وكذلك تصنيف الشعر للرجال والنساء وتقليم الأظافر، ربما معاهد أخرى بالجمهورية تعلم نفس الشيء.

وفي هذا الجزء من كتابي أرجو أن يتم القراء بمشاهدة ومراجعة وتفحص صورته الخاصة، لما لها من أهمية كبيرة في استيعاب ووضوح الرؤية فيما أقول.

أهمية المكياج... ورسم الراكوز

في التصوير السينمائي هناك ضرورة للمكياج، لأن جلد الوجوه البشرية يشتمل دائما على طبقات مختلفة من الألوان، الخضراء والصفراء والزرقاء والبنى الداكن، والأبيض الشاهق، وكثيرا ما نجد في هذه الوجوه (نمشا) جلديا أو بثورا، أو ندوبا صغيرة وكل ذلك إن لم يعالج بالمكياج يظهر بوضوح على الشاشة بحيث إن شاشة السينما بها نسبة عالية من تكبير الصورة وبالتالي قارئ عيب صغير سيكون واضحا للغاية، زد على ذلك أنه يجب أن يكون الوجه متجانس اللون، فإن العقل البشري دائما يلغى أى تجاوزات مرئية في الوجه ولكن في الكاميرا السينمائية وهي وسط التصوير فوتوغرافي محايد ينقل ما يسجله ولا يمكن أن يحدث ذلك وبالتالي ستظهر الوجوه بكل عيوبها الطبيعية، لذا المكياج ضروري في المقام الأول.

أما في المقام الثاني فإن كل الأفلام، سواء كانت بالأبيض والأسود أو الألوان لها حسابات طيفية للألوان تختلف على حسب الطبقات اللونية المكونة لهذه الألوان، وبالطبع يعتبر هذا من أسرار تصنيع الأفلام لكل شركة، ولكن ينشر لنا بوصفنا مصورين وفنانين مكياج مدى حساسية الأفلام لألوان الطيف، وبخاصة الأساسية منها (الأحمر - الأخضر - الأزرق). وبالتالي تصنع ألوان المكياج العالمية وهي تحمل تسميات للصبغات مناسبة لنوع الصبغة داخل الفيلم الخام السينمائي، فإذا كان مثلا نوع الفيلم يتأثر قليلا باللون الأحمر فيجب أن نزيد في المكياج من اللون الأحمر في وجوه الممثلين عن المعدل الطبيعي حتى إذا كان ذلك سيبدو غريبا جدا في الحقيقة وأثناء التصوير وذلك حتى نعوض نقص حساسية اللون الأحمر في الفيلم وهكذا، لذا فهناك ألوان وأدوات مكياج خاصة للسينما تخصصت في صناعتها عدة شركات ومن أشهرهم ماكس فاكوتور في الولايات المتحدة الأمريكية.

كما أن المكياج التجديلي يصلح كثيرا من عيوب الوجه، وهناك مكياج خاص بالحالات المطلوبة، سواء أكان لتكبير السن، أم للتشويه أم لخلق شكل ما جديد مناسب للدور الدرامي، وبخاصة أن فنون المكياج الآن تقدمت بشكل مذهل، حيث أنحق بها في الخارج قسم خاص لتصنيع وجوه وأجزاء من الجسم وأقنعة للوجوه تعمل ميكنته، وتصنيع وجوه وأشكال غير مألوفة كشخصيات رجال الكواكب الأخرى وأنواع من وجوه المذبح والأشكال الغريبة. وهنا سيقصر كلامنا بالطبع على أهم المكياجات التي استعملت في الأفلام المصرية، وبالذات فيما يتعلق بخلق بوتر خاص بالإمكانيات المتاحة والمتوفرة عندنا.

ومن المهم جدا في العمل بالمكياج السينمائي، أن يظل شكله مستمرا كما هو لعدة أسابيع وخاصة إذا كان مكياجا به علامة مميزة، حتى يحدث ذلك التجانس في الصورة الفيلمية في المشاهد والأحداث، ولذلك يصور فوتوغرافيا المكياج الخاص عدة جوانب حتى يكون تحت يد الماكير دليل مادي يهتدى به، كما أن الماكير يحتفظ في (كرت) خاصة به بتفاصيل ما يصنع ويضع على وجه الممثلين من تأثيرات مفيدة لشخصياتهم الدرامية في الفيلم، ويحتفظ بها لتكرار عمل المكياج يوميا أو حتى بعد ذلك إذا توقف العمل لأي سبب من الأسباب، ويكون ذلك مهما إذا كان هناك بعد فني للمكياج وبه نوع من الذقون والشوارب وشكل الشعر.

كما أن هناك علاقة تكاملية بين توعية الإضاءة ونوع المكياج فإن أسلوب مدير التصوير في الإضاءة السينمائية ذو تأثير كبير في إبراز نوع المكياج وفهه ومساعدته في الوصول إلى غايته المرجوة في الدراما الفيلمية، فمثلا إذا كان المكياج لسيدة عجوز فلا يمكن أن يكون أسلوب الإضاءة يخدم إلا ذلك، والعكس إذا كانت امرأة فاتية جميلة فلا بد أن يقدمها المكياج بإظهار جمالها أكثر، فهنا الإضاءة عليها أن تعمل على هذا السبيل ولاسيما وأنه إذا وضعت لمبة واحدة بطريقة خاطئة يمكن أن تبدد كل الجهود التي بذلها الماكير في إظهار الحلاوة والجمال.

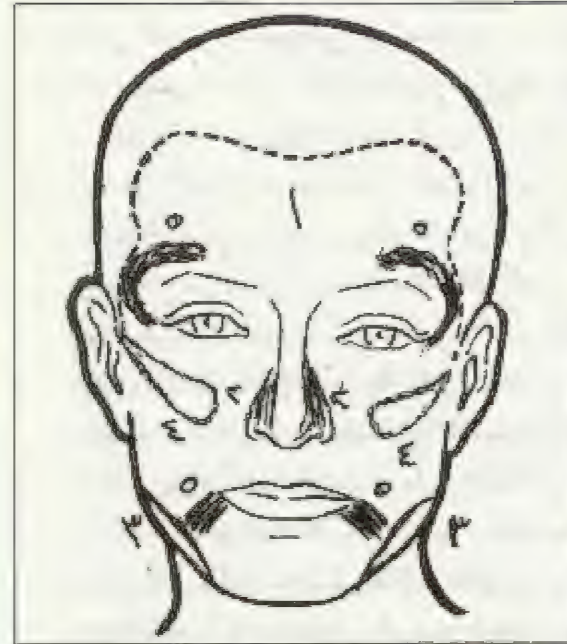
مفیش ست وحشة، ورجل غیر مقبول

ماکیاج التجميل

مبدأ التجميل كما قلت من قبل هو الشيء السائد في أول عملية فعلية للماکیاج السينمائي، وبالتالي فإنه باديء ذي بدء يكون هدف الماکیاج التجميلی هو معالجة لعيوب الوجوه ولون الجلد، فإذا أخذنا لون الجلد فهناك دهانات أساس يدهن بها جلد الوجه، وبعض الأجزاء الظاهرة في الرقبة، وكذلك اليدين أو أى جزء من الجسم ظاهر للكاميرا، ويسمى هذا في مصر دهان الأرضية، أو بكلمته الفرنسية (الفوند) LeFond ويستعمل فيه لون الأساس المناسب للوجه، حيث لكل وجه لون أساس يناسبه في الشكل العام. ويختلف لون الأساس هذا بين إنسان مقيم في مدينة مثل القاهرة وتفس الإنسان وقد أصبح تحت شمس المصيف بالإسكندرية أو فوق تلوج جبال الألب، ويستعمل لذلك مادة تسمى (بان ستیک) PanStick تنتجها شركات الماکیاج السينمائية ويختلف لونها بأرقامها، من الفاتح إلى المتوسط إلى الغامق. ويكفى أن نعلم أن المخرج العالمي الأمريكي سيسيل دى ميل عندما أخرج فيلم «الوصايا العشرة» في الخمسينيات وتم تصوير جزء كبير منه في مصر، طلب من شركة ماكس فاكتور أن تصنع لون فوند مناسباً للون وجوه المصريين المحروق من الشمس الملتهب، وبالفعل تم ذلك وأصبح هذا اللون يسمى الإيجينشين كولور Egyptian Colour وله درجات، ولقد استعمل بعد ذلك في عدة أفلام مثل «أرض الفراعنة» و«المصري» و«عيد الله الكبير»، كما استعمل في الفيلم المصري «المومياة» للفخرج القذ الراحل شادى غيد السلام ومدير التصوير الراحل الفنان عبد العزيز فهنى، كما أوضح لى فنيا الماکیاج فى الفيلم السيدة نبيلة فوزى يعقوب وعبد الوهاب قطب.

السيدة / شادية

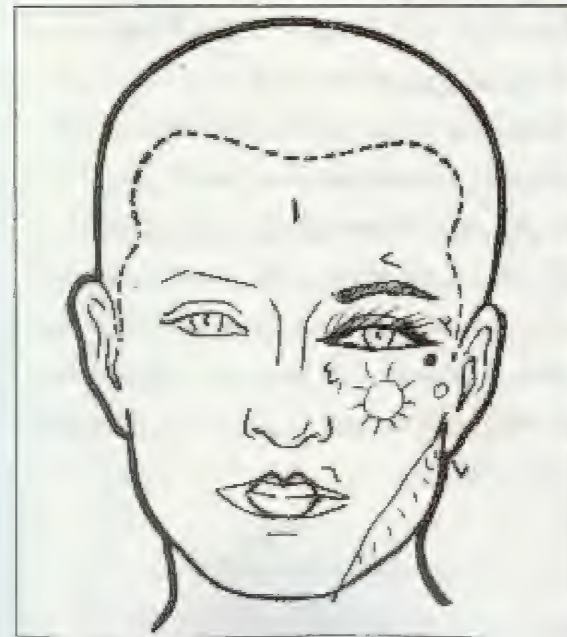
- ١- الأساس : بان ستیک X ثم G w
- ٢- الأنف : بان ستیک M + Gw
- ٣- الفك : بان ستیک M + Gw
- ٤- الخدود : أحمر كريم
- ٥- الأبيض : بان ستیک G w



راکور مکیاج شادية فى فيلم «الانسانى من أنا؟» من عمل الماکیر رمضان إمام

السيدة / هديجة كامل

- ١- لون اسان X
- ٢- جواجب قلم بش كما هو مرسوم
- ٣- عين قلم اسود مع التوزيع والفلو الينثير اسود مرسوم
- ٤- M مع الفلو
- ٥- اخدود أحمر فاتح جدا وأوفر
- ٦- خاتم سليخان كما هو مرسوم
- ٧- الفك M وحشة تحت العين الشمال كما هو مرسوم



راکور مکیاج هديجة كامل فى فيلم «أزمنة الهوى» من عمل الماکیر رمضان إمام



فريد سوفي



محمد فوزي

نماذج من المكياج التجميلي

كما يعمل التجميل على مداراة عيوب الوجوه بتصغير الأنف وتظليل جوانبه أو مداراة جوانب الوجه بالتظليل، إذا كان عريضا أو شدي أجزاء من الشعر وبالتالي الخنود وهكذا، وبالطبع لن نشرح ذلك هنا فهذا يطول فهمه وشرحه، ولكن المهم هنا في مكياج التجميل أن يبرز الماكياج مميزات العذوبة في الوجه ويحاول يقدر المستطاع إخفاء عيوب الوجه الأساسية وتقليلها بكل الطرائق الممكنة والمتاحة عنده.

ويطبق ذلك على النساء والرجال، وبالطبع لكل نوع مكياجته الجمالي المعروف، وهناك مقولة سائدة بين فنانى التجميل بأن مقياس ست وجنته هذا هو المنطق، واستعمال الألوان الزاهية في مكياج الرجال ضرورى وبالأذات الأصغر والفتواتح، بل كثيرا ما يتألف يعشق النساء في حمرة الخنود وتصغير الشعر وترفع الحواجب وتطويل آهتات الرموش.

ويجب الاحتراس بشدة في المكياج التجميلي للعيون، فهي من أهم ملامح الوجه وأكثرها تأثيرا وتشكيلا للتعبير عن العواطف كالغضب أو الحزن أو الخوف أو التفكير، كما تتخذ مظهرها يوحى مثلا بالكر أو البلاء أو القوة والصرامة إلى غير ذلك، وللتأثيرين دخل كبير في تعبير العيش، ويحتاج الأمر لتغيير مظهرهما من حيث العرض والاتجاه أو درجة نوع الشعر بهما حتى يلائم الوجه والشخصية المطلوبة للدور.



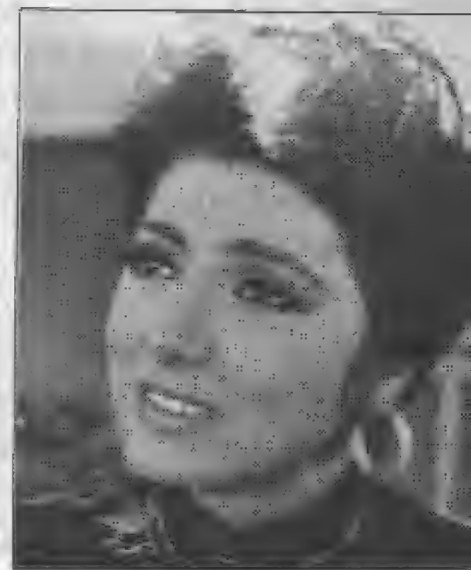
ماج



سعاد فتحى



ش. دوسى عبد الحليم



سيدة عبد

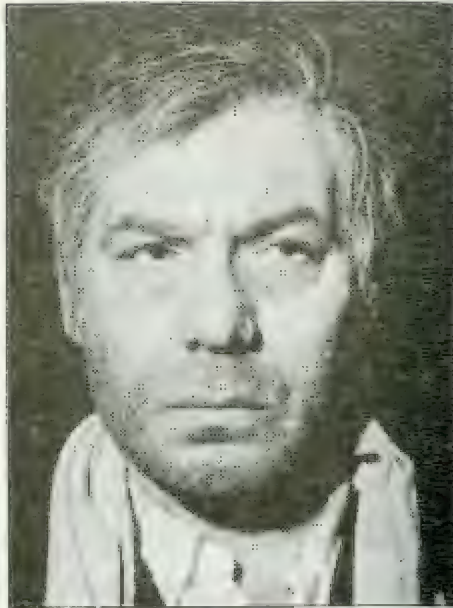
نماذج من المكياج التجميلي للماكياج الجديد والفت

مفيش ست عجوزة.. والرجالة عواجيز ماكياج تقدم العمر.

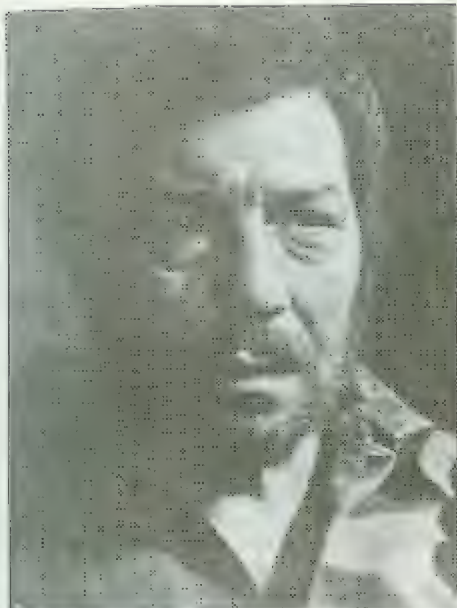
تكبير السن باستخدام المكياج فن يحتاج لمهارة من الماكيزر، ويعتمد على إظهار التجاعيد حتى إذا كانت صناعية ومصنوعة من المطاط أو القطن والورق الخفيف الذي يلصق تحت طبقة الأساس. وتتراوح مراحل تقدم السن للرجل والمرأة بين المتوسط والكبير والمسن جدا، وطبعا تختلف مهارة كل ماكيزر وفقه وإبداعه الشخصي في ذلك طبقا للقواعد العلمية المعروفة، ولذلك من المهم والضروري أن يكون الماكيزر ملما بعلم التشريح والفسيولوجي (علم وظائف الأعضاء) والأنثروبولوجي (علم الأجناس البشرية) فهذه الدراسات مفيدة جدا في تشكيل الماكيزر فنيا، لأن ذلك بالطبع يؤثر في تزويد ملكاته الإبداعية بذلك الزخم من المعرفة. فعلم التشريح سيجعله يعلم جيدا مكان العضلات في الوجه والجسم ووظيفتها وشكل جماجم الرأس وخلافه، وعلم الفيسيولوجي سيعرفه وظائف أجهزة الجسم وكيف يكون القصور في إحداها سببا لتغير في الشكل ووظيفة العضلات والهيكل والشحوب وخلافه، أما علم الأنثروبولوجي فيعرف أهم الفروق بين الأجناس في الشكل والعادات. فهناك - لاشك - اختلاف جذري بين الشعوب السوداء الزنجية والصفراء الآسيوية والبيضاء (الحمراء) القوقازية، وهناك عادات وتقاليد وأسلوب حياتي ومزاجي لوني وشعبي مختلف. بل إن هناك عادات غريبة جدا لدى قبائل وشعوب الأرض، ربما تفيذ الماكيزر في تركيبات ما في خياله، إذا سئحت له يوما ظروف العمل مع مجموعة فنية تسافر إلى أدغال أفريقيا للتصوير.. وهكذا، فالعلم في هذا الفن هو حجر الزاوية للتطوير المستمر.

ويمكن أن أزيد على ذلك أهمية علم الفلك والفضاء، وخاصة المفاهيم المتعلقة بال مخلوقات التي تعيش (خياليا) في الكون وظروف شكلها المتأقلم مع طبيعة مناخها وتكوينه الغازي أو الطبقى أو الضغطى.

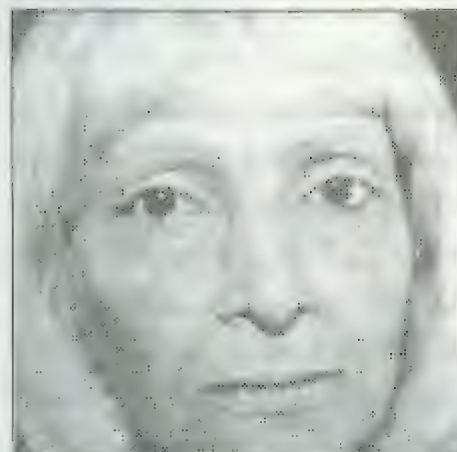
ولنأت إلى تقدم السن في الماكياج. فبادئ ذي بدء، يجب على الماكيزر أولا أن



فريد شوقي متقدم في السن ومشرّد الماكيزر سيد محمد



الماكيزر رمضان إمام مع تيسير عيسى يتبع له ماريان نعمر سن



سير هيس ميناخ رمضان

مكياج الغانيات من النساء .

أقدم مهنة فى التاريخ ..

اشتهر هذا النوع من المكياج فى السينما عموما ، سواء فى مقصر أو الخارج ، وذلك لكثرة الأفلام التى تظهر فيها المرأة الغانية أو اللعوب أو المثيرة فى كثير من الروايات الأدبية العالمية التى تكون العقدة الدرامية مبنية على امرأة من هذا النوع . وإذا وظفنا المكياج التجميلى فقط فى ذلك ، فإنه لن يكون مناسباً لطبيعة شكل النساء فى هذه المهنة التى هى من أقدم المهن فى التاريخ الموثق للبشرية .

لذلك يمتاز هذا النوع من المكياج بما يمكن أن نسميه فجور اللون والشكل ، فهنا يجب التأكيد على الفم ، إما غليظ مثير شهوانى ، أو رفيع ويجب أن يكون شهوانياً كذلك ، والتأكيد على رسم العيون بشكل متسع . ودائماً يقال إن المرأة من هذا النوع ذات عيون متسعة ، وهذا ما يعطى للماكيجير ذلك الأسلوب فى تأكيد هذا الاتساع بشوع الماكياج فى العينين ، كما ترفع الحواجب وتزداد الأهداب ويبالغ فى لون حمرة الخدود وحفرة الشفاه ، ولا مانع من وضع شامة (خمسنة) فى مكان مثير أو كسرة خد . ولاحظ النموذج الجيد جداً للفنانة نادية لطفى وهى تمثل هذا الدور فى فيلمين مختلفين ولمخرجين مختلفين ومصورين مختلفين وفنانى مكياج استاذين فى مهنتهما مختلفين كذلك ، لاحظ كيف تصرف كل واحد منهما فى إظهار صفات وإثارة الشخصية فى الفيلم . الفيلم الأول «مصر الشرق» إخراج حسن الإمام عام ١٩٦٧م وتصوير مصطفى حسن ومكياج رمضان إمام ، والفيلم الثانى «السمان والخريف» إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٧م ، وتصوير كليطو ومكياج سيد محمد والفيلمان مصوران فى زمن تصوير واحد حقيقى أى فى العقد السابع .



صفحة العمرى مكياج حسنى زافى

يبرز - كما قلت - التجاعيد حسب السن المتقدمة المطلوبة ، ثانياً نوع (الفوند) فاتحاً بل يعيل إلى الدكائنة فى حدود ، ثم إظهار تشقق الشفاه وألا يكون ايضاً الشعر والشارب والحواجب وكسر الأهداب وإظهار انتفاخ ما تحت العينين وزيادة اسوداد هذه المنطقة أسفل العينين ، ولا مانع من إعطاء الإحساس بزيادة حجم الأنف وكثافة الشعر الموجود عند منطقة الأذن والشارب ، وكسر المنطقة الفاصلة بين الخدين والأنف بالظل الواضح ، وزيادة تجاعيد أطراف الجلد عند العينين ، والتأكيد على عيوب الوجه وليس تصليحها فهذا سيزيد من جمال إبراز السن المتقدمة للشخصية . ولأنك أن مكياج التقدم الشديد فى السن (أرذل العمر) يتطلب تدخلاً مطاطياً أكثر بكسوة ملامح الوجه بذلك المطاط الرقيق (اللاتكس الخفيف) بحيث تستشعر ذلك الجلد المتعرج (المكرمش) المتكسر المترهل ، ويتم ذلك بإضافة زوائد من المادة المطاطية على اللحم الحقيقى ، وبالشكل المطلوب ، وبالمطبع يجب أن يراعى الماكيجير أن الزوائد المطاطية يجب أن تتحرك طبيعياً مع حركة الوجه أو الأيدى ، والأجزاء المكشوفة للتصوير ، ولا تكون عائقاً لها . ودائماً تقاس كفاءة الماكيجير بمدى إقناعنا بمكياج تقدم السن ، وخاصة إذا كانت الشخصيات فى الفيلم تمر فى عدة مراحل من الشباب إلى الكهولة ، ففي هذا فرصة ذهبية للماكيجير لإثبات إبداعه ومهارته . ويمكن إضافة اللاتكس فى أى مكان فى الوجه وبشكل شتى كبير ، كما سنرى بعد ذلك فى الجزء الخاص بتغيير الملامح فى هذا الكتاب .

فرانكنشتين ، دراكيولا .. الرجل الذئب

تغيير الملامح بالمكياج .

في إحدى جلساتي مع الماكيز رمضان أمام إعداد هذا الكتاب، جنكى لى ما كان يصنعه مع أستاذه عيسى أحمد أثناء التحضير لفيلم «حرام عليك» حيث إن أحداث الفيلم بها ثلاثة نماذج لشخصيات يتغير شكلها بالكامل أحدهم إستيفان ووستى وكان يتحول إلى دراكيولا مصاص الدماء، وهذا كان أسهلهم وأيسرهم فعن طريق المكياج، وبوضع أسنان صناعية تركب على الأصابع يمكن إعطاء هذا الاتطباع للشخصية المرعبة المشهورة دراكيولا، أما الشخصيتان الأخريان، فهما للممثل نبيل الألفى الذى يتحول وجهه إلى وجه ذئب مثلما كان يحدث فى فيلم «دكتور جيكل ومستر هايد» الأجنبى، وكذلك إعداد يديه بهذا الشكل الذئبي الموحى، والممثل محمد صبيح الذى يتحول إلى شكل الإنسان المنيح (فرانكنشتين) فى تركيب الجمجمة وشكل الجسم واليدين ومكياج الوجه وشكل الجبهة الأمامية للوجه، وكل هذه التفاصيل كانت مرجعيتها الأفلام الأمريكية التى كانت بها هذه الشخصيات.

قال لى الحاج رمضان: «أمضيتا خمسة عشر يوما فى شقة عيسى أحمد فى شارع الحسين بن جميل يشيرا نصنع هذه الأقنعة، وفى ليلة التصوير، لم يعجب عيسى شكل وقناع فرانكنشتين فسهرنا حتى الصباح نصنع قناعا آخر حتى رضى عنه، وهو ما تم تصوير الفيلم به .. ويحكى لى كيف قاما بصناعة هذا القناع لفرانكنشتين، فثامها لم يكن هناك لدائن بلاستيكية عطاطية (الفيلم عرض عام ١٩٥٢) فكانا يستخدمان قماش (الثل) الخاص بناموسيات الستائر ونغرقونه بالنشا ونلصقون طبقة فوق طبقة حتى يصبح سمكا، وبوضع على نموذج خشبي من نماذج تحمل الشعر المستعار (الباروكة) .. وكان الماكيز عيسى أحمد يشكك بعد ذلك حسب



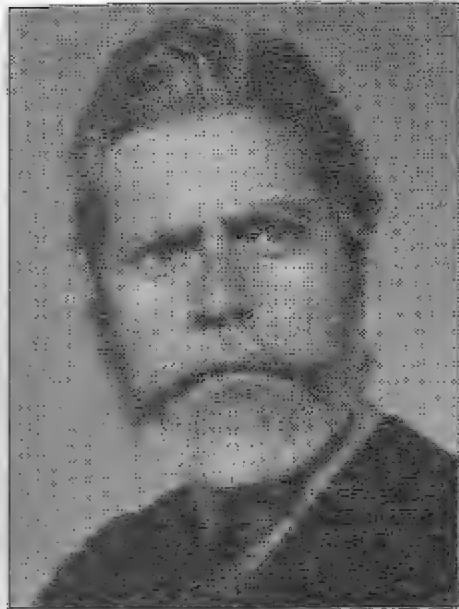
مكياج رمضان أمام فيلم «قصر الشوق» نادية لطفي الغاية فى الفيلم



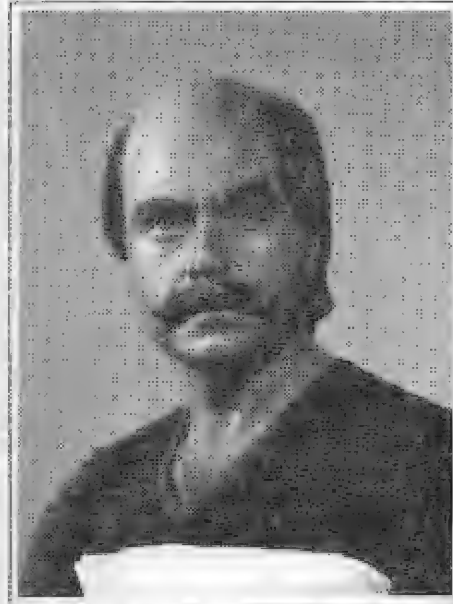
مكياج سيد محمد / نادية لطفي «فتاة الليل فى» السمان والخريف

فى الفيلم الأول تمثل دور امرأة فى أوائل القرن العشرين تملك منزلا للهوى تستضيف فيه كبار الأعيان والشخصيات ولها حظوتها الخاصة، ونلاحظ شكل الشعر والملابس والجلى مما يناسب هذه الفترة الزمنية، وهذا بفضل منسق المناظر، وفى الثانى تمثل فتاة ليل فى الستينيات، لاحظ الشكل والشعر وحتى الملابس التى تشبه جلد الثور والشامة ومكياج العين والأهداب.

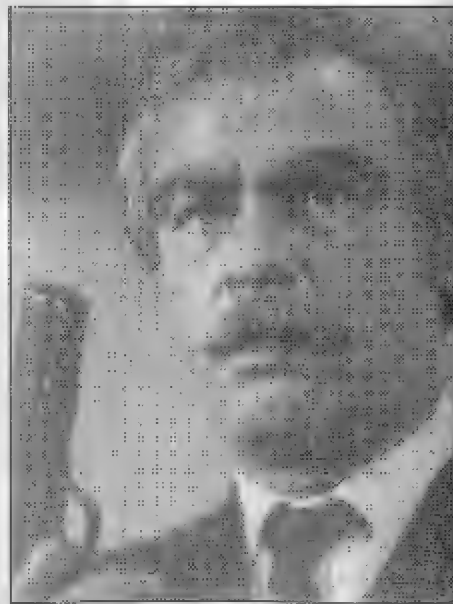
وقد احترم كل من الماكيزين رمضان أمام وسيد محمد، الزمن فى كلا المكياجين وثوعية المرأة اللعوب فى كلتا الفترتين، وتميزا بإحساس راق يدل على النبوغ الفنى، لقد صورت أفلاما عديدة من هذا النوع للنساء، فمثلا مثلت يسرا معى هذه الشخصية فى فيلم «اللعيبة» عام ١٩٨٧م، إخراج عمر عبد العزيز، وكان جرسى الشديد على أن يكون مكياجها من هذه النوعية.



حسن فathi في فيلم «البرنس» يتجسّس بين مصطفى في التراجيديا من عبد المكي حسن زكي



حسن زكي في فيلم «البرنس» من عبد المكي حسن زكي



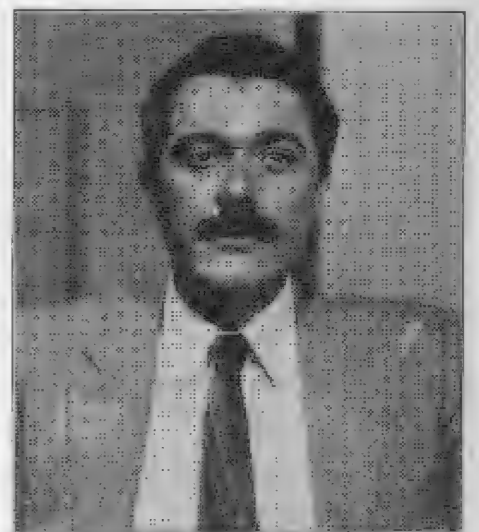
شارو في فيلم «البرنس» من عبد المكي حسن زكي



ناصر ٥٦: تم محاولة إضافة أنف لأحمد زكي حتى يفتن شبيهة للزعيم الراحل جمال عبد الناصر ثم تم الاستغناء عن ذلك وقدم أحمد زكي بأدائه روح وشخصية الزعيم



محمود عبد العزيز في فيلم «الأنف» والذئب يتنافاه في تشكيل الوجه في فيلم «الأنف» من عبد المكي حسن زكي

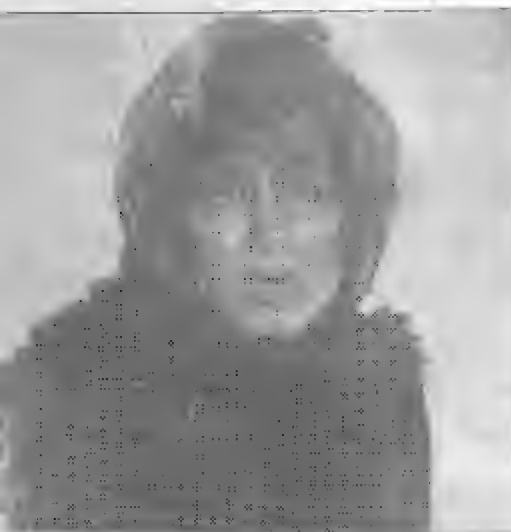




فؤاد المهندس في فيلم «فد و لاند»
مكيح حمدي راقب



فؤاد المهندس في فيلم «جذاب السفير»
مكيح حمدي راقب



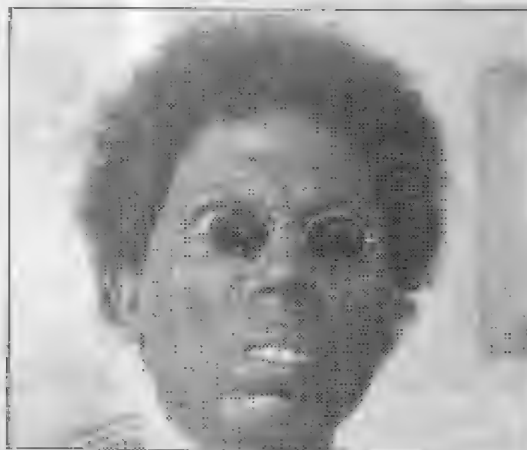
فؤاد المهندس في فيلم «فد و لاند»
مكيح حمدي راقب



الفنانة ماجدة الخطيب وعلى رأسها
صلحة مطاطية من عمل الماكير رمضان
أفام



الفنان كمال الشناوي والماكيسيز رمضان
إمام يضع له شبكة كاسية على الشعر
استعدادا لوضع صلحة مطاطية فوق
الرأس



الفنان عادل إمام بشكل متخالف أسلوبه
بذل شعره مصفوف واسنان بارزة في ساحة
في حفل الماكير محمد صليب

وأضيف ، أن تغيير الملامح والشكل يمكن كذلك في الحدود العامة أن يتم بالمكياج فقط إذا كان غير مطلوب تغيير الشكل الطبيعي بعدة إمكانات ، مثل تكثيف شعر الرأس ولونه وتغيير شكل الحاجبين والشوارب وتعقيم وتكسير الأسنان بجعل بعضها أسود اللون ، فيظهر وكأنه لا توجد أسنان في الفم ، وهكذا .

كما يمكن تغيير لون الجلد إلى الأسود أو الأسمر ، كما حدث مثلاً مع يحيى شاهين في فيلم «بلال مؤذن الرسول» عام ١٩٥٢م ، من إخراج أحمد الطوسي ، وتصوير عبد العزيز قهصبي ، ومكياج عيسى أحمد .

وكذلك المكياج الذي صنعه محمد عشوب للفنان عادل إمام ، المكياج في فيلم «الهافوت» لسامير سيف وكذلك للفنان إسماعيل يس في أحد الأفلام وغيره من الممثلين في أدوار متعددة .



فازوق الفيشاوي عبيد مشوطة / مكياج زمستان إمام



سعيد صالح / مكياج محمد عشوب

٥٦ « حيث إن المخرج محمد فاضل طلب عمل مكياج أنف صناعي للممثل أحمد زكي يكون قريباً من شكل أنف الزعيم الخالد جمال عبد الناصر ولكن النتيجة لم تكن جيدة أو مرضية ، وبعد التصوير لعدة أيام تم إلغاء التصوير بهذا الشكل واكتفى بشكل أحمد زكي الطبيعي ، ولأنه من الممثلين القلائل الذين يتقمصون روح الشخصية بشكل عظيم ، ولقد أعطانا عبد الناصر بشكل إيجابي جعلنا نتعاشق معه من قوة تشيله وعظمته .

وفي كثير من الأفلام يمكن تدخل تلك اللدائن في تركيبات الأذنين أو الجبهة أو الرقبة أو الذقن ، وتستخدم كذلك (قلنسوة) الرأس في إعطاء صلعة الرأس بأن يكبس الشعر جيداً ، ثم ليس الممثل قلنسوة من المطاط الخفيف المشكل المصبوب على هيئة الرأس الدائري ، وإنني أتذكر أنه أيام دراستي في معهد السينما في الستينيات حضر لنا خبير مكياج روسي زائراً أعطانا عدة محاضرات عن استعمال اللدائن المطاطية ، وإمكانياتها الكبيرة في تغيير الشكل بمفهوم جديد ، وشرح لنا طرق تجهيزها من السوائل الكيميائية وصبها في القوالب التي تعتمد على أشكال معينة كما يريد أو يحب فنان المكياج ، وبالطبع لم يتطور هذا الأسلوب كثيراً عندما للأسف إلا في حدود بسيطة ، ولقد تطور هذا الفرع من المكياج تطوراً طفيفاً في الخارج ومكاد يكون يصنع المعجزات .

أشهرهم محمد الديب وصلاح نظمي

مكياج الرجل المتصابى أو «العجوز الدون جوان»

فى إحدى قراءاتي وجدت وصفا جيدا للكيفية التى يستطيع بها المصور السينمائى أن يظهر بها جمال الأنثى، وبالطبع ليس هذا موضوع هذا الكتاب. وفى المقال نفسه وجدت كيف يمكن للماكيبير أن يظهر بالمكياج ملامح الرجل المتصابى، ولقد أعجبتنى تركيبة الوصفة، ومن وقتها وأنا ألاحظ تطبيق ذلك فى أفلامنا على أدوار هؤلاء الذين يمثلون (العجوز الدون جوان) فوجدت أن مجموعة كبيرة من فنانى المكياج يطبقون هذه الأسس بفهم جيد، وأحيانا ربما لاشعوريا.

وأهم مفردات هذه الشخصية كما وجدتها بالمقال هى:

(١) المحافظة على شارب رقيق قليل الشعر غامق والمساحة بين الشارب وأرنبة الأنف كبيرة، ويصف المقال شارب الممثل الأمريكى القديم المشهور بوجلاس فيريانكس الأب كنموذج لهذا الشارب.

(٢) الشعر لامع أسود (إحساس الصبغة) منسق جدا حتى إذا كان قليلا.

(٣) الحاجبان منسقان لا زوائد بهما وداكثان ولا شعر فى الأذن.

(٤) تحت العينين قاتح، ويمكن عند إرهاق الدون جوان العجوز أن يظل قليلا أو كثيرا حسب دور الممثل فى الفيلم والدراما.

(٥) ترسم العينان وتكحلان، فهذا سيعطى لهما تأكيدا ملحوظا ويروزا وشكلا فيه بعض الغرابة.

(٦) وأخيرا، يجب أن تلمع العينان بشكل ما، سواء أكان ذلك بتنقيط قطرة غسيل قبل كل لقطة، أم استعمال مدير التصوير للإضاءة الخاصة بلميع العينين.

(٧) مكياج لتصغير الأنف إذا كان ضخما.

كما نجد أنه كلام معقول جدا وجيد ومنسغل عندنا.

فرجينيا جميلة الجميلات...

مكياج التشويه.

من منا لا يذكر ليلي فوزي، جميلة الجميلات فى فيلم «الناصر صلاح الدين»، حين حرق نصف وجهها بشكل يشع فى أحداث الفيلم - مكياج مصطفى القطورى - أو أى فيلم مضى يحدث فيه مثل هذه المواقف، فهنا توجد قواعد أساسية فى تركيبات هذا المؤثر، مثل استعمال اللون الأحمر وتفاصيل انتفاخ الجلد إذا كان الحرق جديدا أو يأخذ شكل الفقاقيع المنتفخة والمتعرجة كما حدث مع جميلة الجميلات، مع طلائه باللون الأحمر المكسور، ويمكن هنا استعمال أصابع الشفاه كلون ضريح قوى واستعمال لدائن اللاتكس أو أوراق التواليت (المناديل الورقية) فى إعطاء شعور بكرمشة الجلد المحروق، ويمكن إضافة بعض السواد على أطراف الحروق أو الإحساس بالهباب - أو إذا كان الحرق يستمر مدة يمكن أن يضاف اللون الأخضر المبيض، ليساعد على إعطاء شكل التقيحات وما إلى ذلك من سبل تدخل فى التقريب إلى الواقع، وتعتمد كليا على خبرة الماكيبير ورؤيته ومذى براعته فى ذلك.

وليس الحروق واحدة فى كل الظروف، بل من المهم أن يعى الماكيبير نوع الحرق وسببه، لأن الحروق تختلف طريقة تأثيرها حتى تكون هناك مصداقية لما يصور ويسجل، كما أنه من المهم فى مكياج التشويه أن يعرف دائما السبب المباشر للحدث، حتى يكتب مصداقيته، وليس الأمور تشويه (عقال على بطال)، ولا سيما إذا كان ذلك يتبع طلقا ناريا أو أسلحة بيضاء. وإنى أتذكر فى فيلم «الشیطان يعظه» لأشرف فهمى وبطولة نور الشريف أنه فى نهاية الفيلم يذبح نور الشريف، وكان ماكيبير الفيلم حمدي رأفت. وأخذ منا هذا وقتا فى التنفيذ لإصرار حمدي رأفت على تدقيق الدماء مع الذبح، لأن منطقة الرقبة بها أهم عروق تغذى الرأس، وفعل حدث هذا بالفيلم بخودة من حمدي رأفت ولكن الرقابة خففت من المشهد لقسوته وقوته على

الشاشة، وكان الماكيبير حفيدى يقول لنا إن المثال على ذلك ذبح الشاة فى العيد الكبير، فإن الدماء تتدفق مباشرة.

ولقد حكى لى الماكيبير رمضان إمام حادثة مماثلة لتدخل الرقابة فى حذف لقطات من الأفلام لقوة المكياج وبشاعته فى بعض المواقف، حيث كان فى فيلم «زقاق المدق» للمخرج حسن الإمام شخصية أداها الفنان محسن حسنين باسم هيصه وفى أحداث الفيلم تطلع عيناه، ولكن حذف المشهد بدوره بالكامل رغم أن هذا المشهد كان من الأهمية بحيث لا يكون دور هيصه له معنى بدون هذا الجزء.

وتختلف تأثيرات المكياج بين الكدمات والندوب سواء حديثة الشكل أو لزمّن وتظل (راكور) باقية مع الممثل، ومن أشهر الكدمات طبعا ما يحدث فى الوجه من آثار العراك والشجار وضربات (اليوكسن) .. كما يدخل فى هذا النوع التشويهى من المكياج عمل المسوخ وأشكال السحرة والشياطين وخلافه، وإن كان تحت باب تغيير الشكل كليا وجذريا.

والحقيقة، أن الأفلام المصرية مليئة بمثل هذا المؤثر بالذات وتتراوح جودته حسب الماكيبير الصانع للمؤثر، وكان جميع الأساتذة من الجيل السابق يتفنون بامتياز فى صنع هذه المؤثرات.

التاريخ يبعث حياً

الشخصيات التاريخية .

من أهم وظائف المكياج السينمائى بعث الشخصيات التاريخية القديمة من الماضى وإظهارها على الشاشة بذلك الشكل الموحى بالقدم والمظهر الزمنى فى الماضى، وهذا يتطلب من الماكيبير الماهر دراسة جيدة للتاريخ والاستعانة بالرسومات الموجودة بالكتب والمجلات المتخصصة فى ذلك، كما تكون الزيارات إلى المتاحف والأماكن الأثرية - إن أمكن - أفضل مرشد للماكيبير فى تقريب الشكل الذى سينصنع للشخصية التاريخية، وخاصة أن هناك تبايناً كبيراً جداً فى توظيف شكل الإنسان فى العصور المختلفة كما ستعرف.

ومن تاريخ فنانى المكياج فى بلادنا فأتانا أعرف نسبة منهم، وبالذات فى الماضى، كانوا يسافرون كثيراً إلى أوروبا للتزود بالمعرفة وأحدث ما يجد من فنون المهنة وأدواتها، وكان حلمى رفلة وعيسى أحمد ومحبطفى القطورى وغيرهم يشبون الترحال ويسافرون دائماً لذلك، ومن الطريف أن مدير التصوير فيكتور أنطون فى ذكرياته المنشورة فى أحد أعداد مجلة الكواكب عام ١٩٥٧ العدد رقم ٢٨٤ بتاريخ ١٩٥٧/١/٨ م يقول : إنه ذهب إلى فرنسا لتعلم المكياج السينمائى ولكنه غير طريقه، هناك إلى دراسة التصوير السينمائى، وهذا يؤكد نظرتى بأن من كان يريد المعرفة والعلم كان يرتحل إلى فرنسا بالذات أو إيطاليا وبعضهم إلى اليونان مثل الماكيبير محمد مشوب.

وفى المكياج التاريخى يجب على الماكيبير أن يهتم بذلك الاختلاف الجذرى فى شكل الفرد من مجتمع إلى آخر، وربما يكون من الأفضل أن نعرض بإيجاز أهم الفروق التى يسير عليها الماكيبير فى عمل ذلك لكل شعب وجنس فى زمن تاريخى ما ..

إنسان ما قبل التاريخ

شكل موحش لإنسان العصر الحجري ، ما كياج الوجه به كثير من عدم التنسيق ، شعر الرأس (هايش) وشعر الذقن طويل غير منسق ، يمكن أن يكون فى وجهه أثر ندبة أو جرح قديم وتاركا علامة قبيحة نتيجة صراعه مع حيوان فى الصيد أو شياجرة مع رفيق . كل هذه التفاصيل مع الملابس الملائم من جلد الحيوان وسلاحه البدائى العصا أو الرمح يعطى ذلك الإحساس بإنسان ما قبل التاريخ ، أو الإنسان البدائى الذى كان يعيش فى الكهوف ويأكل ثمار الأشجار وصيد الحيوان ، ويوجد نماذج كثيرة لهذا الإنسان وشكل جمجمة رأسه وغلظ شفتيه فى كثير من متاحف تاريخ الإنسان وعندنا فى مصر فى متحف الحضارة السابق بالجيزة ، وهناك عشرات الكتب مرسومة بها شكل ونموذج الإنسان البدائى ..

قدماء المصريين

كان قدماء المصريين فى غالبيتهم يحلقون رؤوسهم رجالا ونساء ويلبسون شعورا مستعارة (باروكة) كان بعضها يصنع من الشعر الأدمى وبعضها من الشعر الحيوانى والبعض الآخر من الألياف النباتية ، وكذلك يحلقون شواربهم ولحاهم ، وكان كلا الجنسين يستعمل الأصباغ والطلاء وقتنون المكياج الأخرى فى التزين . ومن الخامات التى كانوا يستعملونها الكحل الأسود والكحل الأخضر من حجر بهذا اللون مطحون ، والأحمر من نوع من تراب الصخور وصيغات شتى مستخرجة من النباتات ، ولون أبيض من أملاح الرصاص أو الأزرق الزاهى أو الأخضر الفاقع ويصنف الشعر بطرائق معقدة .

والحضارة المصرية القديمة من أولى الحضارات التى بدأت بتدوين تاريخها وأحوال أهلها منذ إنشاء الأسرة المالكة الأولى قبل الميلاد بنحو ثلاثة آلاف عام ، ونقلت الصور الموجودة فى المعابد والمقابر والبرديات والتماثيل ذلك الماكياج على وجوه الفراغة ، الذى كان يشمل وضع الخطوط السوداء حول العينين مع سحب الخط الخارج بعد ركن العين الخارجى بمسافة ٢ سم أو نحو ذلك ، وكانوا يضعون على الجفن العلوى كحلا يلون الشعر المستعار الذى يلبس فوق الشعر ، وكانوا يضعون الأحمر على الخدود والشفاة والخطوط على الحواجب ويلونون الأهداب أيضا بلون أسود ، وكانوا يستعملون زيوتا وكريمات معطرة تعطيرا قويا يدهنون بها

الجسم لإعطائه لمعة . وكان الرجال يعتبرون من الأناقة خلق شعر الرأس ، وأن يكون مدهونا بالزيت والامعا وكانت ملامح المصريين القدماء وسمية منتظمة ، ولون بشرتهم أسمر فاتح ، وكان الأنف فى كثير من الأحيان عريضا عند المنحارين ومستقيم العظم بارزا ، والشفاة كانت ممثلة حسنة المنظر مع قليل من (الشلضمة) أى انقلاب الشفتين للخارج شيئا ما فى بعض الأحيان .

سكان بلاد النهرين

مثل الكلدانيين والبابليين والآشوريين وجيرانهم الفرس وكان الرجال منهم يطلقون لحاهم وشواربهم ويجعدون شعرهم ويصفقونه تصفيقا زخرفيا معقدا ، وأحيانا يصيغون الشعر بالحناء الحمراء اليرقالية ، وأحيانا كانوا يلبسون الشعر المستعار . أما النساء فكان يطلقن شعورهن أو يلبسن شعرا مستعارا . ويصيغن شعورهن أحيانا ، كما كان يظللن الشفاة والخدود بالأحمر ويضعن الكحل حول عيونهم كالمصريات ولكن بدون رسم وزيادة فى طوله بعد العينين ، وكان الرجال يستعملون الكحل كذلك ، والنساء يخططن الحواجب باللون الأسود ويمددن خطى الحاجبين نحو بعضهما البعض حتى يكادان أن يتقابلا فوق الأنف ، وبالأذات الرجال .

الإغريق

الرجال يطلقون لحاهم ، أما الجنود فتحلقونها ، وكان الشعر مجعدا وقصيرا ويشبه تقريبا النظام العصرى لقصة شعر الرجال ، وكانت النساء يظللن شعورهن ويصفقنها تصفيقا معقدا ، يستعملن فيه الكثير من الخلقات والجلى من الذهب والجواهر . وكان اليونانيون القدماء فى كثير من الأحوال شقر الشعور وكذلك سود الشعور ، وكان البعض يصبغ الشعر باللون الأحمر وأحيانا بالأزرق وبعضهم بمسحوق الذهب أو المساخيق الملونة ، ويلونون الشفاة والخدود بالأحمر . وكانت بشرة الإغريق القدماء من نفس ألوان أهل جنوب أوروبا الصاليين ، فالنساء قممحيات والرجال لوثهم قمحي ضارب للسمر ، وأحيانا برونزى بسبب لفحة الشمس - شعب بحر متوسطى - كأغلب الشعوب المطلة على البحر الأبيض المتوسط .

الرومان

كان الرجال يقصون شعورهم قصة قصيرة بطريقة كبيرة الشبه بالقصات المستعجلة حاليا، وكانوا يحلقون الشوارب واللحي، وكان بعض كبار السن والفلاسفة يربطون شعر رؤوسهم وشعر ذقونهم طويلا، والنساء تستعملن وسائل التجميل وقليل من الرجال كذلك. وكانت البشرة البيضاء محبوبة لديهم، فكانت نساؤهم تضع البودرة والكريمات المختلفة الفاتحة على الوجه، كما كن يضعن أحمر الشفاه وأحمر الخدود ويصبغن شعورهن أحيانا، وأحيانا يلبسن الشعر المتسعار، وكانت طريقتهن في تصفيف الشعر غير طريق الإغريق وأبسط.

منطقة الشرق الأوسط قديما

امتاز الرجال بذقوتهم الكثيفة وشعورهم الطويلة والشارب قطعة واحدة مع اللحية، ويؤسرا نيل كانوا يربون كثيرا في طول شعر اللحية والرأس والشارب، وكانت النساء لا تضعن شيئا من المكياج أو الزينة، وشعورهن طويلة طبيعية سوداء أو بنية.

العصور الوسطى (المظلمة)

رجال هذا العصر يطلقون لحاهم وشواربهم ويقصون شعر الرأس قصيرا إلى حد ما، والنساء نوات شعور طويلة إلا أنهن كن يجمعنها فوق رؤوسهن عند ظهورهن أمام الناس، ولكن في المنازل يترك مفرودا ويشبك (بتوكة). أما العامة من الشعوب، فكانوا يحلقون لحاهم وشواربهم ويقصون شعورهم كما كان يفعل الجنود الرومان.

عصر الحروب الصليبية (الماليك)

في مصر ومنطقة بر الشام الرجال يطلقون ذقوتهم وشواربهم، ولكنها كانت مهذبة وغير طويلة، والنساء يطلن وجوههن وخدودهن بالأحمر ويكحلن الأعين ويصبغن (الجبسات) الصغيرة على الوجه كنوع من الجمال والفتنة. أما العامة من الشعب، فكان النساء لا يضعن أى تجميل إلا الكحل الأسود في العينين ويدهن شعورهن السوداء بالزيوت العطرية والمسك والعنبر، والرجال يحلقون شعر الرأس قليلا ويربون الشوارب وبعضهم يطلق اللحية والبعض يحلقونها.



الفتان محمد الطوخي في شخصية يهودى في فيلم
بيت الله الحرام، مكياج رمضان إمام

أو كما يظهر ماكياج رجال (الغول) بوجوههم الآسيوية السمراء، وذقوتهم الخفيفة وشواربهم التي تأخذ شكل الخط وفي المنتصف قارعة وطول شعورهم متوسط وخلاقه.

هكذا نجد أن وصف شكل وماكياج الأقدمين قد نقل جيدا إلى فن المكياج واستقر بالطبع حتى عصرنا هذا، ولقد شاهدنا أقلاما مصرية بها هذا المؤثر الماكياجى في أبهى صورته التاريخية، مثل «الناصر صلاح الدين» وفيلم «الإسلام» في مكياج عصر الماليك والحروب الصليبية و«فجر الإسلام» أو «بيت الله الحرام» أو «بلال مؤذن الرسول» و«الشفاء»، وغيرها يظهر بها ماكياج منطقة الشرق الأوسط القديم.

يخلق من الشبه أربعين!!

الأقنعة المطاطية .



دكتور محمود سامي الاستاذ في كلية الفنون التطبيقية يضع قالب لوجه ممدوح وافى ليصب عليه قناع مطاطي بعد ذلك
لفه بالكتان



حتى تكون الحاجة إلى قناع كامل لوجه الممثل أو الممثلة شبيهة إلى حد كبير بالشخصية الحقيقية في الفيلم .. يحدث ذلك في الأفلام التي تكون ظروف التصوير بها خطر على الممثلين وفي أدوار معينة لا يمكن أن يضطر بهم في الأحداث ، مثل لقطات الحريق أو تصادم المركبات أو تمثيل نور يتطلب أن يكون هناك شبيهان بدون مؤثرات التزيين في الحاجز المتحرك في الكاميرا ، كما شرحنا في الجزء السابق مع مؤثر الكاميرا ، فيمكن الآن صنع قناع شبيه بالممثلين بسهولة ، بعد وجود اللدائن المطاطية (اللاتكس) وغيرها من المواد الأخرى التي تتشكل بسهولة على حسب القالب الذي سيصنع لوجه الممثلين ، وتقبل هذه المادة كذلك عمل المكياج عليها وتركيب الألوان والشعر وخلافه ، كما أنه من السهل بالطبع الآن أن يغير لون العينين بالعصبات اللاصقة أو حتى يركب شكلا غريبا للعينين وينفس الطريقة .. كما حدث في فيلم «جريمة في الأعماق» للقناة هالة صدقي عام ١٩٩٢ من إخراج حسام الدين مصطفى وتصوير مأمون عطا .

المادة اللاصقة وصناعة الأقنعة للممثلين

توجد ثلاثة أنواع رئيسية من المادة الصناعية المطاطية التي تستعمل لتشكيل الأقنعة ، وهي الكورسيل والبرسافلكس واللاتكس ، وتختلف كل منهما باختلاف تركيبها الكيميائية ، من حيث التماسك أو الشفافية أو السمك أو التجانس ، ولكنها تشترك جميعا في المرونة المطلوبة في تشكيل القناع أو الجزء المراد صنعه بعد صبها .



الأكبر حمدي زاهد وهو يصنع قناع لوجه نجلاء فتحي
ليضعه على وجه البديلة في فيلم «الشيء



لنجلاء فتحي ومحمد منير في فيلم «الشيء» لاحظ الشبه
بين وجه الفنانة والقناع المصنوع

وتوجد طريقتان لعمل القناع - إحداهما، الصب في نموذج معد ومطابق لوجه الممثل بعد عمل قالب من المصيص (الجبس) يصب فوقه مجلولا يكون المطاط قد تمت مائه إلى حليب مطاطي، وتركه بعد ذلك ليحفظ في ظروف هوائية مناسبة. والثانية، بطلاء النموذج المعد لوجه الممثل من الداخل بطبقات متتالية فوق بعضها، بحيث يتكون في النهاية سمك معين يصلح أن يرتدي فوق الوجه.

وفي كلتا الحالتين، من المهم جدا أن يصنع نموذج صحيح لشكل الممثلين بعمل صببة على الوجه من الجص، ليتكون عندها بعد ذلك القالب الحقيقي بشكل الممثلين. وبالطبع يدخل في عمل هذه الأقنعة خبرة كبيرة في درجة حرارة صب المطاط المطاطي وطريقة برودته أو فرشته طبقات فوق بعضها، ولون القناع نفسه ودرجة تصابكه.

ومن الأفلام التي أذكرها وقد استخدم بها هذا القناع فيلم «اشتباه» عام ١٩٩١ إخراج علاء كريم للفنانة نجلاء فتحي، ولقد صنع القناع الماكبير حمدي رأفت، وفيلم «الكنز» عام ١٩٩٢ إخراج سعيد شيمي، ولقد صنع قناع الفنان ممدوح وافي - الدكتور محمود سامي الأستاذ في كلية الفنون التطبيقية، حيث تخصص في ذلك وصنع بعد ذلك عدة أقنعة للتلفزيون المصري، وكذلك لأجزاء بشرية في فيلم «المرأة والساطورة» عام ١٩٩٦ إخراج سعيد مرزوق، للفنان أبو بكر عزت، ولكن حتى الآن، فإن صناعة الأقنعة الميكانيكية المتحركة والأكثر إتقاناً من حيث التكامل الشديد في صناعتها - كما في السينما الأمريكية - غير موجودة عندها بعد.

الهيبي وعبد الشيطان

الرسم على الوجه والوشم على الجسد.

كثيرا ما يكون من وظيفة الماكبير رسم أشكال غريبة وشاذة على الوجه أو دق الوشم على الجسد لمطلبيات أحداث الفيلم، أو التي تمثل حياة شباب الهيبي وعبد الديانات الخاصة ولخلق جو غير طبيعي، وهذا يتطلب أن يكون الماكبير ذا خيال فيما يرسم وأن يتابع ذلك التطور الغريب لمثل هذه الشخصيات. ولقد حدث ذلك في بعض أفلامنا المصرية، مثل فيلم «أنياب» للمخرج محمد شبل عام ١٩٨١ مع الماكبير على إمام، أو مثل وشم رشدي أياظة على الصدر في فيلم «تمرحنة» عام ١٩٥٧ إخراج حسين فوزي، أو مثل فيلم «عمر» ٢٠٠٠ عام ٢٠٠٠ إخراج أحمد عاطف والماكبير محسن فهمي.

وتوجد نماذج كثيرة في كتب المكياج لصور الوشم والأشكال المختلفة لرسم الوجه، وإن كانت تمثل المجتمع الغربي أكثر ولا تمت لمجتمعاتنا الشرقية بصلة، ولذلك يعتمد كثيرا هنا على الشكل المطلوب إظهاره في الرسم أو لثق الوشم حسب رغبة المخرج وخبرة الماكبير وإمكاناته.

النابلسى حلاق السيدات ...

تصنيف الشعر وشكل الوجه .

تصنيف شعر الرجال والنساء من الفنون التى تساعد كثيرا فى إبراز جمال الوجوه ومداراة عيوبها ، ومن هنا تتبع أهمية ذلك وبالذات فى العمل السينمائى ، حيث يكون هناك عيب ما فى الوجوه ، وحتى يدرك ذلك ، يجب أن نعرف ما هى أشكال الوجوه البشرية ، فهناك الوجه البيضاوى والمستدير ، والمربع ، والمستطيل ، والمثلث ، والمثلث المقلوب والمعين ، ولكل وجه من هذه الوجوه صفات تشكل أهم ما يتميز به أو يكون سببا فى معالجته ليبقى للكاميرا أحسن حالا مما هو عليه . فمثلا

الوجه البيضاوى : يعتبر من الأشكال المثالية للوجوه ، حيث يتساوى تقريبا نسبة منطقة الجبهة مع نسبة منطقة العينين والأنف ، وتقل نسبة منطقة القم والذقن قليلا ، والتناسب بين الملامح يكاد يصل لدرجة الكمال .

الوجه المستدير : الوجنتان ممتلئتان وكذلك منطقة الفك ، وأحيانا يشترك خط مثبت الشعر فوق الجبهة فى إعطاء هيئة الاستدارة فيكون محدبا أيضا ، وبذلك يكمل منظر الاستدارة فى هذا الطراز من الوجوه القصيرة .

الوجه المربع : هذا الطراز من الوجوه يتميز بقصره ويخط مثبت الشعر مستقيم بالجبهة العريضة والفك العريض ويخط الوجنتان المستقيم ، فيضفى كل ذلك على الوجه هيئة مربعة .

الوجه المستطيل : وجه طويل ذو تركيب قائم الزوايا يشبه المربع ولكنه أضيق وأطول ويكون غالبا مصحوبا بالأنف الطويل .

الوجه المثلث : خط مثبت الشعر غير محدد والفك عريض وعظام الوجنتين متقاربة وكذلك العيون ، مما يجعل مثل هذا الوجه مختلفا عن المعتاد .

الوجه المثلث المقلوب : لهذا النوع من الوجه جبهة عريضة عالية ، والعيان متباعدتان وعظام الوجنتين عالية فى الوجه والفك الضيق .

الوجه المعين : الجبهة ضيقة والوجنتان بارزة عالية والذقن صغيرة متراجعة تلك هى الصفات المميزة لهذا النوع .

وبالتالى ، يحدد شكل الوجه والرأس أنسب السبل لوضع تصنيف الشعر المناسب لهذا الوجه .

فمثلا الوجه البيضاوى هو أنسب الوجوه الطبيعية الجمالية ، ويقلل أغلب أنواع التسريحات المتوازية الخطوط والخصلات ، ومن أكثر الوجوه التى تقلل التصنيفات المبكرة .

أما الوجه المستدير ، فيجب العمل على إبرازه أطول من نسبه الحقيقية ، والابتعاد عن التصنيفات التى تبرز الوجه وكأنه أعرض قليلا .

أما فى الوجه المربع ، فافضل التصنيفات تلك التى تحاول الدخول قليلا عن طريق طرفى الجبهة من أعلى ، وذلك يعمل بعض التوجات التى تتداخل من طرفى الجبهة العلوى فى حين تحاول الابتعاد عن قمة الجبهة . كذلك إرسال موجات من الشعر تحيط بأسفل الصدغين ، مع محاولة تغطية الأطراف الخارجية من الأذنين .

أما فى الوجه المستطيل ، فيراعى هذا الطول فى كتلة الوجه والأنسب جعل الشعر ينسدل فى تسريحة عريضة بأن يجعل الشعر منقوشا على جانبي الوجه ، ويفضل فى حالة الشعر الطويل أن ينساب فى موجة واحدة تحيط بكل من الوجه وتلتف أطراف الموجة حول العنق .

أما فى الوجه المثلث أو (الكثيرى) ، فيعتمد على تصنيف الشعر بفرقه إلى الجانب مع عمل بوكلات قصيرة فى مقدمة الرأس ، ويمكن أن تغطي البوكلات جزءا من الجبهة وتساعد على استدارة الوجه ، وأن يسترسل بعض من الشعر للخلف تحت الأذنين .

أما فى الوجه المعين ، فهنا يلعب الشعر دورا كبيرا فى تغطية الجبهة الطويلة بتغطية جزء كبير منها ، حتى يكون الوجه متناسقا فى نسبه ، ويفضل أن يصفى الشعر بعد ذلك بحيث يعطى عرضا قليلا للوجه ، أى يعلا الجانبين بقدر الإمكان .

وكما ترى ، فإن للتصنيف مزايا معالجة عيوب الوجه وكذلك الرقبة والجزء العلوى من الجسم ، (الأكتاف والصدر) ، وكذلك يلعب شكل التصنيف دورا مهما فى الشعر فى أزمنة تاريخية مختلفة، كما لاحظنا فى «الماضى بيعت حيا» وبشكل أكثر غزابة فى أفلام الخيال العلمى، ولكن اقتصر عمله عندنا فى الأفلام المصرية أساسا على التجميل والتقنيع والتاريخ والغربة والتقدم فى السن، وبالطبع ، تمثل أفلامنا بمثل هذه الأمثلة الكثيرة،

كما أحب أن أتوه إلى أن اللون الشعر مع لون الجبهة استعمالا آخر مهما فى مفهوم التجميل ، وإبراز المزايا والعيوب وإخفائها.

ولقد كان ستوديو مصر يضم فى قسم الماكياج قسما خاصا لتصنيع الشعر المستعار للذقون للأدوار التاريخية والنيواريك، وللأسف انتهى كما انتهى كل ما هو علمى وجميل فى هذا الاستوديو الذى بدأ صحيحا بكل المقاييس!

ماذا يحدث الآن؟

ماذا يحدث الآن لفن المكياج فرغم أنه فن وحرفة مهمة فى صناعة الأفلام ومسلسلات التلفزيون، لا يوجد لها أى معهد فنى أو دراسة أكاديمية متخصصة تعمل على تطويرها والأخذ بيدها إلى ذلك المستوى المتميز كما هو فى الخارج. ولقد زرت فى ضاحية هوليبود فى عام ٢٠٠٠م أحد هذه المعاهد المتخصصة فى فن صناعة الماكياج، وتحسرت كثيرا لما آلت إليه الحال عندنا. ففى هذا المعهد يتعلم الطالب - وأيا كانت سنه ولا يشترط أن يكون حاصلا على شهادة جامعية أو ثانوية أو إعدادية - يتعلم بالمصروفات فن مكياج التجميل أساسا وحسب رغبته يستطيع أن يتعلم بعد ذلك تخصصات شتى، منها تصنيف الشعر، والمكياج الخاص بالسينما والتليفزيون والمسرح والعمل فى المعمل لتصنيع كل حيل المكياج وتصنيع اللدائن والأقنعة وتغيير الشكل وبخلافه، وهو ما يدخل تحت مكياج المؤثرات الخاصة بالكامل. كما يوجد قسم للمكياج الخاص بالتصوير الفوتوغرافى الثابت بعيدا عن نشاط الصور المتحركة (سواء سينما أو تليفزيون)، وتمنح هذه المعاهد شهادة فن المكياج.

ولكنها لا تؤهله للعمل إلا تحت التمرين فى أى ستوديو أو مع أى ماكيجر، ومع كفاءة المتمرن وعمله مع مجموعة أو خبير بتقديم مستواه، هذا نموذج لما يجب أن يكون فى بلدنا ، وهو موجود فى أعظم صناعة سينمائية حاليا فى العالم.

وكم أشعر بالحزن الفعلى أن طلعت حزب ياشا أخصر ألكسندر سترايج الروسى عام ١٩٢٥ ليتعلم منه المصريون وبذلك خلق أجيالا متعاقبة من فنانى المكياج كفا لاحظنا !! واليوم، لا توجد أية مرجعية علمية إلا بجهود الأفراد المتوارثة، ولا يوجد راع لفنهم أو حتى مؤسسة تحاول مساعدتهم وإحضار متطلباتهم من الخارج، أو حتى إقامة دورات تدريبية لرفع مستواهم وأصبح المكياج مثالا فى جهاز كبير

كالتلفزيون كما شاهدنا في مسلسل «أم كلثوم» وأنف أحمد رامي (المصنوع بطريقة يدائية)، وبالرغم من أن هذا الجهاز الضخم التلفزيون يستطيع أن يكون نواة لعهد خاص به لتعلم المكياج وفنونه بطريقة علمية حقيقية.

إنني أجد أن أحد أسباب تخلف السينما المصرية هو عدم تطور فن المكياج، وبالطبع ليس هو السبب الرئيسي ولكنه من ضمن الأسباب، وهي كثيرة للأسف الشديد!

ولقد اشتهر مأكبيرون السينما المصرية الأقدمون بميزات تجعل لكل منهم نوعية مختلفة في قيمة عمله، فمنهم من برع في الماكياج التاريخي، ومنهم من برع في تركيب الباروكات أو قلنسوة الرأس الصلغاء، أو من برع في التجميل أو التشويه، أو من يجمع كل ذلك في فن وحرفة جيدة... وهكذا..

١٠- استخدام النماذج المصغرة (الماكيت)

والمجسمات والرسم.

نحن أمام استخدام خاص في المؤثرات السينمائية تظهر الحاجة له في إقناع المشاهد في دور العرض بأن ما أمامه شيء حقيقي، ولكن في ظروف التصوير والتنفيذ السينمائي يكون هذا الشيء عبارة عن نموذج مصغر بنسبة معينة من الشيء الحقيقي الذي نراه في أحداث الفيلم، سواء كان سيارة أو قطارا، أو مبنى أو سفينة أو مدينة أو قبالا... إلخ، يصعب أن تدمره تدميرا حقيقيا أو نتحكم في تأثيرات خاصة به فيها دافع الحياة الطبيعية الحقيقية، ولهذا نلجأ إلى عمل نموذج مصغر متقن جدا له ينفذ فيه التأثير المطلوب.

الماكيت

هذا النموذج المصغر يسمى في السينما المصرية (الماكيت) Maquette وهو عن التسمية الفرنسية، ويسمى بالإنجليزية Miniature أي الشيء المصغر. وفي بعض الأحيان يقال عنه الموديل - تبسيطا - ولكن أيا كانت التسمية، فسيكون كالأشياء في هذا الجزء باللغة السينمائية المصرية والمعروفة بالماكيت، وبالطبع يلاحظ أن هذا المؤثر قد استعمل قليلا في تاريخ الأفلام المصرية، وربما زادت الحاجة إليه في الربع الأخير من القرن الماضي، حيث وجد سينمائيون جدد حاولوا فرض ظروف إنتاجية أحسن، ويتنوع من الغيرة الفنية والمنافسة غير المتكافئة بين ما صنع في أفلامنا وما نشاهده في سينما الغرب، وفي رأي أن التقصير مادي في المقام الأول.

وملاحظتى الأولى فى ظهور ماكيت كان تصوير فيلا فى فيلم «يحيا الحب» عام ١٩٢٨م، إخراج محمد كريم وتصور محمد عبد العظيم ومناظر ولى الدين سامح، بالنسبة لى كمحترف لاحظت ذلك جيدا، وتساءلت لماذا؟ وتصور فيلا ليلأ أمر هين ولكن ربما كان سيكلف معدات إضاءة كبيرة وباهظة وانتقال المعدات من الاستوديو إلى مكان الفيلا يحتاج إلى ضبط ذلك، أما الماكيت فهو سيصنع فى الاستوديو كنموذج متقن يشرف عليه المهندس الفنان ولى الدين سامح وهو أحد الرواد الكبار فى فن المناظر، الذى تعلم فى باريس بفرنسا فى مدرسة الفنون الجميلة متأثرا بعائلة التصميم الواقعى للسينما الفرنسية وألكساندر تراونر، ولقد عاد إلى مصر مشحونا برغبة فى عمل تغيير مختلف للمناظر فى السينما المصرية.

ولهذا، ففى اعتقادى أن صنع ماكيت صغير لفيلا ساكنة ليلا كان أمرا أسهل بكثير من انتقال وحركة كل هذه المعدات والمولدات الكهربائية وخلافه إلى مكان الفيلا الحقيقية بمفهوم الماضى.

هذا ملاحظته، ويمكن أن تكون هناك محاولات أخرى سابقة ولكنى لا أعلمها، وعموما فقد حكى لى أن فى ستوديو مصر استعملت بعض حيل الجزء من الماكيت المركب على منظر حقيقى مع سور تاريخى فى آخر أرض الاستوديو فى الستينيات، ولا أعرف اسم الفيلم ولكن فى الغالب فى الإنتاج المشترك، ولكن هذه الحيلة أو المؤثر يشكل اختصارا كبيرا فى التكاليف، حيث يكون جزء من الماكيت ظاهرا فى أمامية الصورة ويحجب خلفه ما لا تريده أن يظهر فى اللقطة، وباقى الصورة أو اللقطة تكون حقيقية طبيعية، وهنا الكاميرا تلتقط الاثنين معا، وجزء الماكيت قريب للكاميرا، وبالتالي يملا مساحة كبيرة مساوية للخلفية الأبعد، وتسمى هذه الطريقة الماكيت الأمامى الجزئى أو بالإنجليزية Foreground Miniature أو الماكيت الأمامى حسب مكانه فى اللقطة، وبالطبع يفضل دائما أن يكون قريبا من الكاميرا حتى يحجب أكبر قدر من الصورة غير المرغوب فيها.

وتلاحظ حتى فى الأفلام الغنائية مثل فيلم فريد الأطرش «تعال سلم» عام ١٩٥١ إخراج حلمى رفلة وتصور جوليو دى لوكا ومناظر عباس حلمى، أنه فى أغنية بساط الريح كان يصور ماكيتات المدن بغداد ومراكش وتونس ومصر مع الأغنية، أو فى فيلم «سيدة القطار» كما أوضحت من قبل أن أنطون بولوزويس مهندس المناظر صنع ديكورا صغيرا لقطارين لعبة وتصانعا، أو فيلم «رد قلبى» عام ١٩٥٧ للمخرج عز

الدين ذو الفقار وتصوير وحيد فريد وماكيت القاهرة ليلا وهى تختزق فى مشهد حريق القاهرة المشهور، وإن كان ضعيفا نسبيا، أو كما شاهدنا أسطول الفرنجة فى البحر خلف أسوار قلعة عكا، ولقد كانت ماكيتات صغيرة للمراكب وصورت من بعد فى فيلم «الناصر صلاح الدين» أو فى «أرض السلام» عام ١٩٥٧ حين يقوم الفدائيون بتفجير خزانات الوقود التى هى عبارة عن ماكيتات قام بتصنيعها مدير التصوير ضياء المهدي، الذى كان يجيد هذا العمل بجانب التصوير السينمائى بالطبع. والحقيقة، لم يكن هناك قسم خاص لصناعة الماكيت السينمائى للتصوير، بل هى اجتهادات حتى الآن من مهندسى المناظر أو غيرهم أو تحت إشرافهم، وذلك بالرغم من أنه كان شائعا بعد افتتاح ستوديو مصر عام ١٩٢٥ أن مهندس الديكور كان يصنع ماكيت صغيرا ليس للتصوير، ولكن لشكل الديكور المقترح عمله حتى يتسنى للمخرج وقتها أن يتخيل المكان وزوايا لقطاته، وقد حكى لى الأستاذ المخرج كمال الشيخ ذلك أثناء عمله فيلم «المنزل رقم ١٢» عام ١٩٥٢، وكذلك وجدت أن هذا حدث فى فيلم «مغامرات عنتر وعيلة» عام ١٩٤٨ لصالح أبو سيف، ولقد كان هذا هو النظام المتبع دائما فى إنتاج ستوديو مصر الذى يمكن أن نقول، إنه كان متميزا بشكل كبير فى أصول العمل وقياته عن أى ستوديو آخر.

والحقيقة، أنى لا أستطيع الحصر أو الحكم كثيرا على أعمال الماكيت فى الفترة القديمة فى السينما المصرية لندرتها، ولكن يوصفى مصورا فى السينما المصرية لفترة زمنية كبيرة نسبيا، وقد عملت فى أفلام متعددة صنعت فيها هذه الخدمة وبمستويات متفاوتة الجودة، لذا من المهم أن أذكر هذه التجارب وما المشاكل التى واجهتها فى التنفيذ، بالرغم من أننا جميعا مجتهدون، وأقصد كل من حاول أن يشارك فى هذا المؤثر لينجح، ونحن ليس غنينا متخصصون فى هذا، أول محاولات قممت بها كانت بسطة للغاية فى فيلم «الرغبة» عام ١٩٨٠ من تصويرى وإخراج محمد خان، حيث كانت أحداث الفيلم تظهر مديحة كامل وهى تنظر من خلف زجاج شقتها على فيلا حبيبها نور الشريف، ولقد طلب المخرج أن يظهر شكل الفيلا وبورها متعكسين على الزجاج، مما تطلب عمل ماكيت صغير بسطة للفيلا ووضع بطريقة معينة فى اللقطة بحيث يظهر انعكاس شكل الماكيت بالإضاءة فى زجاج النافذة التى تطل منها الممثلة.

ولكن العمل الكبير فى صنع الماكيت وتصويره كان مع المخرج الصديق محمد حسيب فى فيلم «الكف» عام ١٩٨٥، حيث كانت الأحداث تتطلب أثناء هبوط طائرة بالمطار أن يحدث لها خلل ويميل جناحها مختكا بأرض المهبط وتتفجر، ولقد تطلب ذلك بناء مهبط لنموذج الطائرة فى كامل مساحة ثلاثه (٢) باستوديو الأهرام، وعمل نموذج متقن جدا للطائرة التي ستهبط بالخيوط من أعلى على المهبط، ولقد شرحت سابقا كيف أمكن التحكم فى هبوطها بطريقة صحيحة عن طريق (سكة الستائر المنزلية)، فكان العمل فى الخدعة يقتضى أن تكون أحداثه ليلا، وحتى يحدث نوع من عدم الوضوح التلبس بالصورة، استعملت مرشحا (فلتر) ضبابيا خفيفا لإخفاء خيوط التعليق أو أى تفاصيل غير دقيقة، ولقد كان المخرج المرحوم حسيب يعمل بنفسه وبدقة متناهية فى إتقان هذه الخدع، ولقد صمم نموذج الطائرة الأستاذ عصام صفى الدين خريج الفنون الجميلة بالقاهرة - ودرس فى هذه الكلية بقسم العمارة وكليات الهندسة تصميم الماكينات الصغيرة للبناء - كما قام ببناء مهبط الطائرة مهندس المناظر فهم حمام.

ولقد قضينا يومين كاملين فى عمل وتصوير وضبط هبوط الطائرة وعمل بعض التفاصيل، مثل ميل الجناح على أرض المهبط وتطاير الشرر منه قبل الانفجار، ولقد استعملنا عدة طرائق مثل لصق رؤوس الكبريت على بطن الجناح فى المنطقة التى ستلامس أرضية المطار وجعل الأرضية نفسها (الشطاطة) ولكن النتيجة كانت غير جيدة، حتى توصل حسيب إلى فكرة مؤداها أن نضع حجارة ولاعة السجائر ونثبتها فى بطن الجناح حتى تعطينا شررا محاكيا للواقع، وتجنبنا التجربة - فكلنا فى مهبنا المختلفة التى ليس من ضمنها المؤثرات الخاصة - اجتهدنا، وكان أهم ما فى الفيلم ذلك المزج بين التصوير الحقيقى فى المطار وتصوير المؤثرات الخاصة فى البلاطه، والتطابق بينهما فى لون الصورة والتأثير والضبابية... إلخ.

ولقد كثر حسيب هذه التجربة بشكل آخر فى فيلم «الطائرة المفقودة» عام ١٩٨٤ للمخرج أحمد النحاس ومن تصوير رمسيس مرزوق وإن كان قد استخدم فى الفيلم كذلك مجسمنا (ديكور) كبيرا بعد ذلك بالحجم الطبيعى للطائرة فى الصحراء، ولكن أثناء سقوطها استخدم ماكيت صغير تم تصويره، والغريب، أن هذا الفيلم عرض قبل فيلم «الكف»!

وفى عام ١٩٨٨م، صورت فيلم «بطل من ورق» مع المخرج نادر جلال ومهندس المناظر غسان سالم، وتطلبت أحداث النهاية فى الفيلم انفجارا فى عربة قطار للركاب، مما جعل المهندس غسان يبني عربة قطار ماكيت بنسبة مصغرة فى مخازن العزل للقطارات فى شبرا الخيمة على قاعدة حقيقية لعربة جرار مسطحة، ولقد قمنا بتصويرها فى الانفجار فقط وكان لها مصداقية جيدة جدا، وتم بالتعاون مع المهندس نفسه تصنيع ماكيت لنش فى فيلم «جزيرة الشيطان» عام ١٩٩٠ لنادر جلال أيضا، وتم تفجيرها فى البحر بانيو قير - ومع المهندس ماهر عبد النور فى فيلم «فخ الجواسيس» عام ١٩٩٢ إخراج أشرف فهمى، تم تصنيع ماكيت لنش وتم تفجيرها فى البحيرات المرة بغايد.

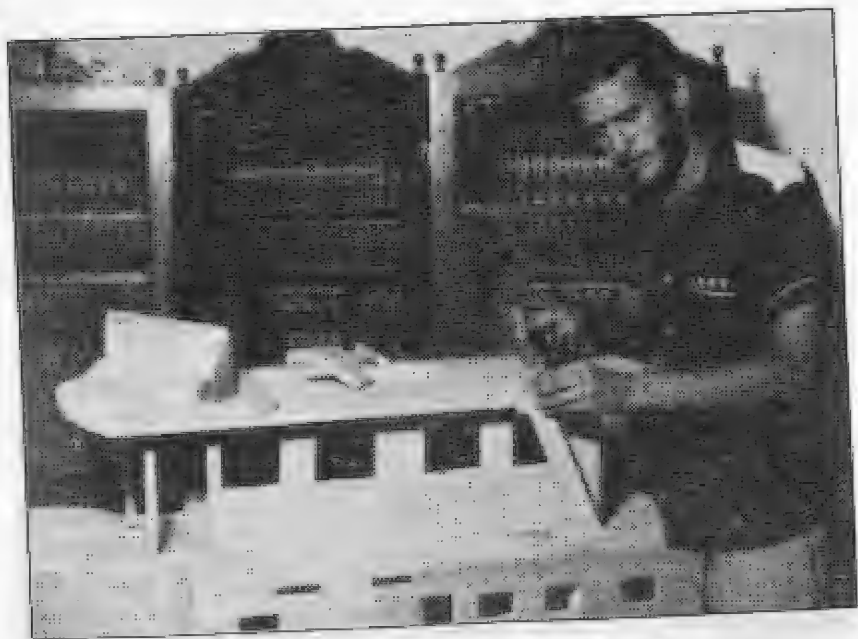
ولكن أنجح المحاولات التى صنعت ونفذت كانت فى فيلم «اغتيال» عام ١٩٩٦، إخراج نادر جلال ومهندس المناظر عادل المغرض، وفى أحداث الفيلم منذ البداية تقع حادثة بين سيارة ترحيلات للشرطة بها بطلتنا نادية الجندي وسيارة نقل ماروت كبيرة، ومن خلال هذه الحادثة تتمكن نادية الجندي من الهروب، وحتى تكون الحادثة متقنة فقد اتفق من البداية على تصنيع نماذج دقيقة مصغرة للسيارتين بحيث يتم عمل الحادث بهما، كما يمكن مزج اللقطات الحقيقية للسيارتين مع الماكيتين، وهذا ما حدث بالتام وزاد على ذلك أنه تم صنع صندوق سيارة الترحيلات منفصلا وركب على عجلتين بوارتين تم بهما تصوير الجزء الذى تتقلب به السيارة والصندوق يلف من الداخل، والشئ المفرج حقا وحدث بالفعل أنه أثناء عروض الفيلم كان الجمهور يصفق بعد انتهاء الحادث بهذه الجودة، وهذا إن دل على شئ فإنه يدل على أن جمهور السينما فى مصر يتشوق للعمل المتقن الجيد ويفرح له، وهذه أكبر جائزة للعاملين فى الفيلم والمؤثرات.

ولقد قمت كذلك بتنفيذ حرق وتفجير حقلار البترول فى مسلسل «الحفار» بالتليفزيون، وصمم الماكيت المهندس حسام مصطفى وثقده اليوشى فى قسم الخدادة بالتليفزيون، كعمل سريع نفذ لضيق الوقت وقتها وصور سينمائيا.

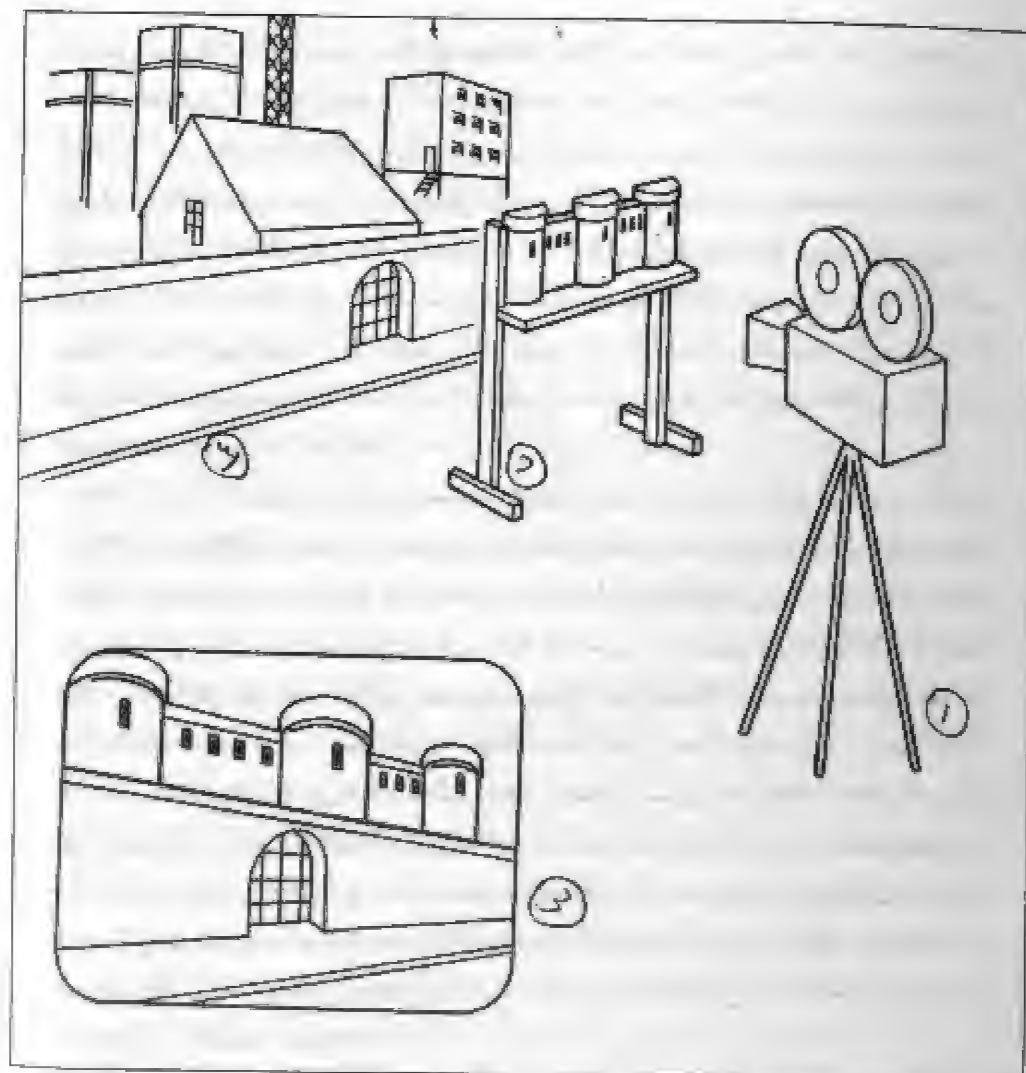
وفى تصوير الماكينات يجب على المصور أن يلتزم بقواعد عدة من أهمها سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا بالنسبة لحجم وطول الماكيت، لأنه من المعروف علميا ومشتور فى عدة كتب خاصة بالمؤثرات أنه كلما صغرت نسبة حجم الماكيت، تطلب ذلك زيادة سرعة جريان الفيلم داخل الكاميرا حتى يعطى عند عرضه على الشاشة



محطة قطار المراكب الصغيرة المبنية لتعليم الطفل من ورق - لاحظ نسبة البناء مع الرجل الواقف



مهندس المناظر عادل المبروك يقوم بتصنيع مراكب للنش



- ١ مكان الكاميرا
- ٢ مكان المراكب الصغيرة الجاهزة
- ٣ الصور الحقيقية المراد تصويرها مع الماكيت
- ٤ الصور النهائية الموحدة على الفيلم والساحة

تصوير الماكيت / المبروك مع منظر حقيقي



السيارة الحقيقية للمرحلة والسيارة الصغيرة الماكيت في قبة احتفال.



الطريق والسيارة المصغرة كانت المصغرة ذاتها في قبة احتفال لحظة انتهاء التمثيل ثم حرق المصغرة.



ماكيت حفار يتحول ثم إقامته لتدمير في خوض سياحة أثناء التجميع لحرقه وغمره بالغازات التي يستعمل.



ماكيت الحفار وهو يحترق

مصدقية، لأن الغرض القياسي ٢٤ كادرا (صورة) في الثانية الواحدة، وبالتالي توجد جداول تحدد نسبة الماكيت المصغر وعدد الكادرات التي يجب تصويرها في الثانية الواحدة، وفي مصر كانت دائما المشكلة أننا لا نملك الإسرعة تصل إلى ٨٠ كادرا في الثانية الواحدة، مما يتطلب بناء تماثجا في حدود نسبة بين ١٠ : ١ أو ١٢ : ١ ، وهذا بالطبع جعل الماكينات دائما كبيرة نسبيا في البناء.

ثم هناك احتراس آخر مهم، وهو الاهتمام بمسقط الضوء في تصوير الماكيت وزاويته حتى يتلاءم مع المسقط الطبيعي المصور أصلا بالمجسمات والأشياء الحقيقية حتى لا يحدث تنوع غير مرغوب في اللقطات بين الماكيت والحقيقة ، وبالطبع لقطات الماكيت تنفذ منفصلة عن اللقطات الأخرى. وقد تدهش أيها القارئ حين تعلم أن أغلب أفلام الفضاء الأمريكية تعتمد أساسا على تحريك مأكينات في الاستوديو، وصغيرة حيث تضيل النسبة إلى في بعض الأحيان ١ : ٢٠٠ ، ويتطلب هذا سرعة جريان الفيلم في داخل الكاميرا بسرعة - ٢٤ كادرا في الثانية الواحدة ولهذا كاميرا خاصة إذ لا تصلح الكاميرات العادية التي تصور بها أفلامنا لهذا الغرض.

المجسمات (بالحجم الطبيعي) أو الديكور

في كثير من المؤثرات الخاصة لا يصلح الماكيت بصغره في الإبقاء بالغرض المطلوب وخاصة إذا كان هناك بشر سيتحركون ، ولا يصلح في هذه الحالة إلا بناء ديكور أو مجسم بالحجم الطبيعي للأشياء ، وكما يحدث داخل الاستوديوهات من بناء مناظر الشقق والفيلات فكل ذلك مجسمات ديكورية بأحجام حقيقية ، ولكن في حالة المؤثر الخاص يجب أن يبنى الديكور أو المجسم بإمكانات معينة تفيد الهدف الأساسي وهو عمل الخدعة أو الحيلة ، ولذلك كثيرا ما تستخدم مجسمات حقيقية مثلا في السيارات المدمرة كنتاج حادث وتصور على هذا الأساس كما حدث مثلا معي في فيلم «سلام ياساحبي» عام ١٩٨٦ إخراج نادر جلال، حيث استعملنا سيارة نقل حقيقية في الفيلم ولكن عند التدمير قمنا بتبديلها بسيارة مدمرة وضورناها على أنها سيارة الحادثة، أو بناء فاسورة منجاري في فيلم «اغتيال» في مكان طبيعي ، ويتم التصوير بداخلها وبأحجام حقيقية، أو استعمال باب مصعد في تصوير تفصيلية هبوط المصعد في التيل في فيلم «استغاثة من العالم الآخر» عام ١٩٨٥ إخراج محمد حسنيب . هنى في الماضي تم بناء واجهة محلات هنداوى في فيلم «سلامة في خير» في حوش ستوديو مصر، أو بناء سفينة داخل البلاتوه في فيلم «أفراج» عام ١٩٥٠م إخراج نيازى مصطفى وتصوير محمود نصر ومناظر ولى الدين سامح في الأغنية الاستعراضية، فهذا ديكور مجسم بالحجم الطبيعي أو بناء أبراج الاقتحام الخشبية في الهجوم على قلعة القدس في فيلم «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين وتصوير وديد سرى ومناظر شادى عبد السلام .

ويعرف الديكور بالإنجليزية Studio Decoration ويطلق عليه الأمريكان -Decor tion Abstract Set وهي الكلمة المستعملة عندما في مصر والاكثري شيوعا، ولقد عشت تجربة بناء ديكور مجسم بالحجم الطبيعي في فيلم «الطريق إلى إيلات» ، حيث كنت

إلى جانب مسئوليتي عن التصوير ، مسئولاً كذلك عن إخراج الجزء العسكري به وتدمير السفينة والعمل تحت الماء ، ولهذا قصة يجب أن تسجل ، لأنه في اعتقادي من أفضل الديكورات المسجدة الضخمة في السينما المصرية بالرغم من إنتاجه التليفزيوني كجهة تمويل ، لأنه منقذ سينمائيا بالكامل في كل أدواته وعناصره ، وقد جاءت الحاجة إليه لطبيعة أحداث التفجير التي ستحدث في الديكور الجسم وإمكانات إصلاحيها والتصوير مرة أخرى كما سنتعلم . ويجب أن أشير هنا لحقيقة أنه لو لم يكن مندوج الليثي مسئولاً عن هذا الفيلم وفي هذه الفترة لما كان الفيلم قد ظهر بهذه الصورة اللائقة ، فقد زلزل الرجل كل الصعاب لي حتى يظهر ذلك العمل عسائراً ، بل ومتقوفاً على أحسن مستوى عالمي .

قام ببناء وتصميم السفينتين بيت شيفع وبيت يم مهندس المناظر خسام مصطفى جريج قسم الديكور بمعهد الفنون المسرحية عام ١٩٧٥ ، ولقد عمل معي في قلمتين سينمائيين من قبل للتليفزيون ، هما «أيام الماء والملح» ليوسف إبراهيم و«حكايات الغريب» لإنعام محمد علي و«الطريق إلى إيلات» هو قلمته الثالث . ولقد استعان بالموسوعات البحرية من الكلية الحربية في تحديد شكل وأبعاد السفينتين الإسرائيليتين اللتين دمرهما رجال وأبطال الضفادع البشرية كما تعلم عام ١٩٦٩ . ولقد فكر في عمل السفينتين في جسم واحد ، حيث إن الأحداث بهما تختلف تماماً من حاملة جنود وعتاد وديابات ومصفحات ، إلى سفينة شحن كارجو ، وبالفعل تم تحييد هذه الفكرة توفيراً للتكاليف ، وبدأ في البناء على الرصيف رقم (٦) في الميناء الحربي بآني قبر يوم ١٥/٤/١٩٩٢ واستمر العمل لمدة ٤٥ يوماً واستعمل ٢٥ متراً مكعباً من الخشب الأبيض الموكى ، ٢٥٠ لوح أبلاكاش و ٥٠٠ كيلو دهانات ، و ٤٠٠ كيلو حديد (كمر) ١٠٠ كيلو غراء ، و ٥٠٠ كيلو مسمار ، و ٢٠٠ متر خيش ، و ٦ رزم ورق كرافت ، حيث إن بناء السفينة (المجسم) بطول نحو ٦٠ متراً وعرض علوي على السطح الأول ١٢ متراً وأسفل حوض تخزين الديابات ١١ متراً وبارتفاع أربعة طوابق بالحجم الطبيعي ، حتى إن كثيراً من العسكريين البحريين الزائرين للميناء كانوا يشعرون «سجاً إيه زه» أي تبع إيه هذه السفينة؟؟ وكان الرد بالطبع عليهم ، أنها ديكور يستلزم منقذ يدق ، حيث زودها المهندس حسام ومساعدته المهندس مها الضواحي المتقذة بكل تفاصيل الإكسسوارات التي تجعلها سفينة حقيقية (أو سفينتين مدمجتين معاً) . ولقد عمل بها ٥ نجارين و ٤ فني حدادة و ٢ نقاشين دهانات

عاملاً من مساعدان في كل شيء ، وبالإضافة إلى رسام مناظر لتكبير الرسومات التفصيلية من مهندس الديكور المساعد المقيم بالموقع للتنفيذ .

هذا بالإضافة إلى بناء دبابتين هيكلتين موجودتين في مخزن السفينة ، وكانت فكرتي الأساسية في تنفيذ إخراج تدمير السفينتين أن أعمل على تصوير التفاصيل الصغيرة أولاً قبل التدمير النهائي لها ، ولهذا بنيت السفينة بهذا الحجم الحقيقي . وبالفعل كنت أعمل ليلاً في التصوير والتدمير حيث إنني أخذت لقطات تفاصيل ٢٧ تدميرياً متفرداً أو مع الجنود وهروبهم ، هذا بخلاف تفاصيل الشحن وخلافه . وكان الإصلاح يتم خلال ١٢ ساعة ، حيث يرمم المكان بأخشاب جديدة ويلصق عليها الورق الكرافت ويدهن باللون (الهرطمانى) - الرمادى - الخاص بالبحرية ، ولقد كانت السفينة مبنية بماتنة بحيث تتحمل ما سيحدث عليها من حركة وجري للجنود والانفجارات .

وكانت الإكسسوارات تصنع في مكان السفينة مثل الوثش الخيدى في بيت يم أو أوتاش الرفع التي اشترت ، أو حتى جرس السفينة الذي كان حقيقياً . والحقيقة ، أن العمل في هذا الفيلم بهذه الإمكانيات الإنتاجية والفنية والإدارية في أهم أسباب نجاح الفيلم وتفوقه ، وتلك هي السينما الحقبة . وللأسف لم تتكرر التجربة ، لدخولنا إلى الجحور الإدارية واصطدامنا بالروتين والعقليات المتحجرة وعدم الرغبة في زيادة التكلفة ، وعدم الرغبة في الإنفاق على الأعمال الفنية المتميزة وعدم الاهتمام بإظهار تفوقنا الفني والتقني والعسكري .

و«الطريق إلى إيلات» هو نموذج ممتاز لاستعمال الديكور المجسم بالحجم الحقيقي المجسم في المكان الطبيعي في الأفلام المصرية ، ولا أعتقد أن له سابقة بهذا الحجم والإنتاج ، ولقد استعملت كذلك المجسمات في فيلم «أسكندرية كمان وكمان» عام ١٩٩٠ ليوسف شاهين تصويراً ومونتاجاً موزوقاً مناظر أنسى أبو سيف . واستعملت المجسمات للمباني النهارية في فيلمي «الناس اللي جوه» عام ١٩٦٩ إخراج جلال الشرقاوى وتصوير ضياء المهدي مناظر محمود حسن وفيلم «كرسى في الكوي» عام ٢٠٠٠م إخراج سامح الباجورى وتصوير سمير بهزان ومناظر مختار عبد الجواد .

وكان هذا الفيلم الأخير مسك الختام في نهاية القرن العشرين ، حيث حصل الفيلم لأول مرة في تاريخ السينما المصرية على الجائزة الذهبية الدولية في الديكور

ومؤثراته الخاصة في مشهد الزلزال من مهرجان بينونج إنتاج السينمائي الدولي بجمهورية كوريا الديمقراطية الشمالية في عام ٢٠٠٠. ومن المعتاد أن تحصل الأفلام الروائية المصرية على جوائز عالمية من المهرجانات الدولية المختلفة في الإخراج أو التصوير أو التمثيل أو عن الفيلم ذاته، ولكنها لم تحصل مطلقاً على جائزة منفردة في الديكور ومؤثراته.

ومهندس المناظر (الديكور) ومصمم حيل هذا الفيلم هو الدكتور مختار عبد الجواد عميد المعهد العالي للسينما حالياً، وينتمي إلى أسرة فنية عريقة، فوالده المخرج الراحل محمد عبد الجواد، وأخيه المونتير محيي عبد الجواد، ونجله المصور الشاب محمد مختار عبد الجواد، ولقد استحق هذه الجائزة عن جدارة حقيقية وهي تتويجاً لحمل أعماله السينمائية في الديكور التي تبلغ حوالي ٢٥ فيلماً روائياً ومجموعة كبيرة من المسلسلات التلفزيونية، وفيلم «القادسية» في الجمهورية العراقية الشقيقة عام ١٩٧٩. ولقد تخرج من المعهد العالي للسينما في الدفعة الثالثة عام ١٩٦٥.

وبالتالي كان لي مقابلة وحديث مع الزميل والصديق الفنان الدكتور مختار استفسرت خلاله عن بواطن الإبداع وصنع الديكور وخداعة بهذه الصورة المتقنة بالفيلم.

ولقد أفادني بأن مشاهد الزلزال صممت بالفيلم على ثلاث ديكورات وثلاث مراحل، أولاً: بناء ديكور الشقة من الداخل في بلاطه واحد بسبوتديو مصر، ثم ثانياً: بعد الانتهاء من تصوير هذا الديكور، بناء ديكور يثر السلم على نفس الأرضية المصممة خصيصاً لذلك في نفس البلاطه. ثم ثالثاً: بناء العمارة نفسها في مدينة الإنتاج الإعلامي في ٦ أكتوبر في حي الاسكندرية - الذي قام بتصميمه وبناءه أيضاً - في أحد حواريه، بحيث ينهار المبنى في النهاية مع تسلسل الأحداث، ولقد بنيت العمارة من ثلاث طوابق على طراز فياني العقد الثاني من القرن الماضي وبواجهة طويلة ١٢ متراً.

ولقد صممت الشقة بالكامل على أرضية ممكن تحريكها عند اللزوم، ومن شاسيحات متلاصقة من الحديد مرفوعة عن الأرض الحقيقية بسوست قوية مثل التي توضع في المساعدين بالسيارات، بحيث تخيل هذه الشاسيحات المتلاصقة معاً مجموعة من هذه السوست، وحتى لا يهتز الديكور أثناء البناء ثم تثبتت الأرضية

بقوائم من الحديد يمكن إزالتها بسهولة بعد ذلك.

ثم غطيت الأرضية بالكامل بالخشب الخبيبي سمك ١٦ مللي اللوح بطيقتين فوق بعضهما أحدهما طويلة والأخرى عرضية - خلف خلافاً - وتم توصيل هذه الأرضية بموتور كهربائي عند تشغيله يحدث اهتزازاً وتميد الأرضية مثل الزلزال وهزات جهة اليمين وأخرى ذات اليسار وثبتت مع هذه الأرضية في أركان الديكور عواميد من الحديد لتحمل شاسيحات الحوائط، بحيث تهتز وتشقق في أماكن معينة مع حركة الاهتزاز، وبالطبع تتساقط الأتربة وبعض الحجارة الأولى مع بداية الزلزال في الشقة.

وبالطبع هذا يتطلب بناء شبكة علوية للإضاءة بعيدة تماماً عن الأرضية بحيث تبقى الإضاءة بالكامل ثابتة في الديكور تماماً مهما اهتز أو انهار. ويؤكد الدكتور مختار أن جميع العاملين من تجارين وحدادين ومنجدين وعمال نقاشة وفنيين إضاءة وخلافه كانوا في أعلى مستوى من الاتقان والفرحة وكان يسودهم شيء من التحدي والحب للإبتكار والتفاني في العمل.

أما الديكور الثاني وهو منور السلم وبئر فقد بنى بعد الانتهاء من تصوير الشقة وعلى نفس الأرضية المتحركة بالموتور، مع إمكانية تحريك الدرج ذاته وتكسيير أجزاء منه وتشقق وانهار أجزاء من الجدار والبور، وانفجار الماء من المواسير المتحطمة، وكان يقطع الحدث بالمونتاج بين ما يحدث في الداخل وما يحدث في الخارج في الجزء الأيسر من المبنى حيث يزداد اتساع شق مهول رويداً رويداً والذي يسبب في انهيار المبنى في النهاية، ولقد صممت تلك التفصيلة في ديكور جزئي من المبنى ثابت البناء، وجزء آخر ملاصق له ولكنه يتحرك متباعداً بالتدرج وتتهار مع الأتربة والطوب وخلافاً.

أما انهيار الواجهة ونصف العمارة الأمامي أثناء خروج الممثلين، وكان هذا قمة الإبداع في الابتكار والتنفيذ، فقد أضاف د. مختار لي أن الفكرة الأساسية لانهيار العمارة مصممة بعد خروج الممثلين مباشرة من بابها، كان جم تفكيرى، أن أصمم البناء بحيث ينهار مكانه ولا يتطاير خارج حدود بعيدة تأميناً لحياة الممثلين وكذلك لواقعية انهيار مثل هذه المباني القديمة المبنية بالحجارة للحوائط الحاملة، حيث ليس في هذه المباني القديمة أعمدة خرسانية بل حجارة وأعمدة خشبية، وكان تفكيرى أن أنمر النصف الأمامي من المنزل وأبقى النصف الخلفي، لأن ذلك سينشأ إعطى

جمالاً كبيراً للصورة النهائية حيث نرى جزءاً منها وجزءاً ما زال قائماً كما يحدث في الحقيقة.

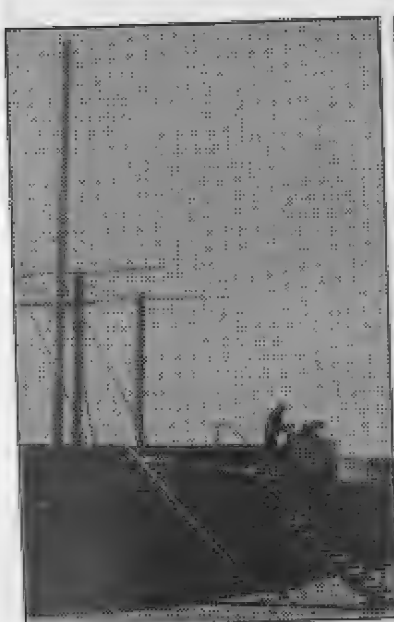
ولقد نفذ ذلك الديكور المنهار بشكل ابتكاري جميل، حيث بنى الجزء الأمامي من الديكور أي الواجهة وعمق من المبنى على ستة قوائم من (اليساتم) الضخمة - ذات ضغط الزيت - قطرها ١٠ سم وطولها عند رفعها بالكامل ٢ متر، بحيث تم دفن متر تحت الأرض بعد تثبيته جيداً، وجعلنا المتر الثاني الذي فوق الأرض قاعدة أساسية لحمل واجهة المنزل والجزء الأمامي منه، ووضعنا فوق هذه اليساتم المرقوعة (كمز) من الحديد الصلب على شكل حرف (H) وغير ملحوم مع أي حذر غير متصل كقطعة واحدة، ثم أمنا فوق هذا الحديد القوى شاسيها من الخشب مملوغة في داخلها بطوب حقيقي خفيف الوزن نسبياً، حيث يصل وزن الطوبة الواحدة إلى ٢ كيلو، ومخصوصاً فوق بعضه البعض، ومثبت بالأسمنت الخفيف مع زيادة خلطه بالرمال، حتى لا يمتاسك بقوة، وفي أجزاء أخرى وضعنا بين طبقات الطوب أسمنت حقيقي متماسك لإحتياجنا إلى شاطئ أجزاء وكنتل كبيرة من الحائط، وبالطبع غطيت الأجزاء الظاهرة من اليساتم الزيتية بالديكور وكأته حجارة - كسفل - للعمارة، وتم دهن العمارة وزخرفتها من الخارج بالجبس والكراتيش كمظهر عادي للغاية لمبنى من هذا الطراز.

وفي ساعة تنفيذ الانهيار وبعد خروج الممثلين مباشرة من باب العمارة، تم تشغيل مفاتيح اليساتم الزيتية فبدأت تهبط إلى أسفل وبشكل كان متفق عليه بحيث يسبق هبوط بعضها عن الأخرى، لبدأ المبنى في التداعي والانهيار في حدود مكانه، ومما زاد الموقف تأزماً أن سقوط المبتلة لؤسى كان قريباً جداً من المبنى مما جعل المطرب الممثل ملجأ صالح يشداها ويجررها على الأرض بسرعة حتى تبعد عن سقوط الحجارة والغبار.

ولقد كان المشهد متقناً بالفعل وتوج أعمال خيل المجسمات والديكور في الأفلام المصرية، ويؤكد كلاً من السابق والمتكرر بأننا لا نقصنا في بلادنا العقلية الغنية المبتكرة والمبدعة والمنفذة في هذا الفرع من الفن السينمائي، بقدر ما نقصنا التمويل المادي الصحيح والتنظيم، والدراسة الجادة التي في النهاية لا شك ستثمر هذه الإبداعات التي شاهدنا بعضها في أفلام مثل «الطريق إلى إيلات» و«كرسي في الكلوب» وغيرها من الأفلام.



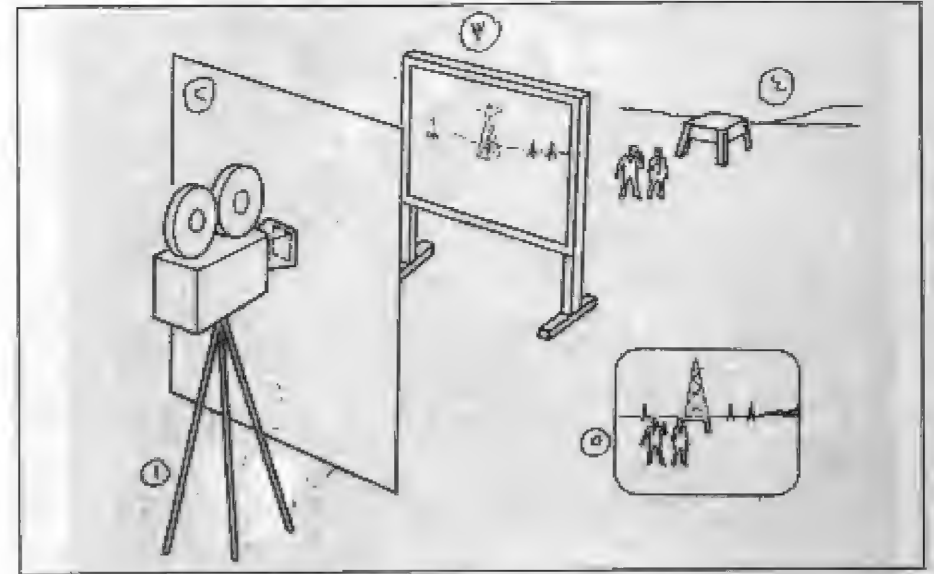
أحد القنطلات في السفينة الديكور المجد - في الطريق إلى إيلات.



بدء السفينة في فيلم «الطريق إلى إيلات»، عام ١٩٩٢



أثر الانفجارات في جسم السفينة بيت - وكات
ترجم من نفس اليوم



- طريقة خدمة الرسم على الزجاج لتكملة وتظهر ناقص
- 1- الكاميرا
 - 2- حاجز ضوئي
 - 3- الزجاج المرسوم عليه تكملة المتظر بدقة
 - 4- الحديقة
 - 5- شكل القطة النهائي التي ستجعلها الكاميرا



مصور يصور تجميعا كبيرا في سوق الفلاحين في مدينة تونس

إسرا وخديجة في السوق مع التماثيل الصغيرة التي صنعها فيهنس الماظر أسس مع سلف في سنة ١٩٥٠



الرسم

الرسم من المؤثرات البسيطة التي تساعد كثيرا في تقبل أشياء لم تكن موجودة أصلا في المنظر المصور، وبالطبع كلما كان الرسم دقيقا ومتقنا صدقت الحيلة. ومن أشهر استعمالات الرسم ما يستخدم في الرسم على الزجاج في تكملة منظر ما أو عمل مجموعة من السحب في السماء، وخاصة سماء بلادنا في الصيف دائما ضحوة وبدون سحب. كما كان يرسم في الماضي خلفيات التوافذ، ولكن للأسف كان مستواها متفاوتا جدا بين الجيد والردئ، وإني أتذكر فيلم «عفرية إسماعيل يس» وكيف أن الرسم كان فيه واضحا رديئا للغاية. وعموما فإن مؤثرات الرسم ما زالت حتى الآن تستعمل في السينما العالمية وتوفر كثيرا من التكاليف الباهظة، وخاصة إذا كان الديكور المطلوب لمرة واحدة لا يتكرر، أو الأحداث قليلة للغاية به، ويمكن أن يستعمل الرسم كذلك مع طريقة أو خدعة المرأة (طريقة شوفتان) التي سبق شرحها. ولم يستعمل الرسم في السينما المصرية إلا في الخلفيات وفي رسم السحب أمام الكاميرا على الزجاج وكان لكل ستوديو رساموه وسيأتي شرح ذلك في الجزء الثاني من الكتاب عن خدع ومؤثرات الطبيعة.

ولقد حلت الصورة الفوتوغرافية الكبيرة محل الخلفيات المرسومة الآن في الديكورات.



لقطة من فيلم «كرسى في الكلوب».



هل من جديد؟

يقول الناقد مديحت محفوظ في مجلة الفنون بتاريخ ٢٧ ديسمبر عام ١٩٨٥ عن فيلم «الكف» (يذكر أحمد حسين استخدامه في «الكف» للنماذج المصنوعة المبتكرة في هيكل الطائرة المتخفية الذي رغم بساطته وإستحيائه يمثل في حد ذاته أحد الإمكانيات المفقودة تماماً في السينما المصرية).

وهذا الرأي إنما يدل على قلة استعمال النماذج المصغرة - الماكيت - في كل التاريخ الطويل للفيلم المصري، وبالتالي محدودية تطويرها بشكل جيد، إلا أن هناك محاولات تمت بشكل أكثر جودة في أفلام مثل «بطل من ورق» أو «اغتيال» أو كمجسمات في فيلم «الطريق إلى إيلات» و«كرسى في الكروب» وغيرهما، وقد أثبت ذلك أن الإمكانيات في التصنيع وحيل الحيلة شيء ممكن ولا تنقصنا العقول المبتكرة ولكن قلة الدعم المادي والتنظيم الأكاديمي والموضوعات الجيدة تمثل أكبر عجز لتطور المؤثرات الخاصة في الفيلم المصري، يكفي أن أقول إن أي منتج سينمائي لا يهتم بصرف مبالغ معقولة في صناعة خدع فيلمه، ولكن يمكن أن يدفع كثيراً لأجور الممثلين وهذا شيء ملحوظ بشكل كبير في آلية العمل السينمائي بمصر.

وللخروج من هذا المازق أعتقد في رأيي أنه يجب أن نملك طريقتين معاً أحدهما تعليمي والثاني تنفيذي، فإشياء قسم جديد متخصص في دراسة الخدع والخيل والمؤثرات الخاصة بكل فروعها البصرية والصوتية في أحد الكليات مثل كلية الفنون التطبيقية أو المعهد العالي للسينما أو حتى كلية الفنون الجميلة، ويكون القبول به بأعداد قليلة معقولة والدراسة به شاملة ومكثفة ويمكن أن يستعان بخبراء من الخارج، وهذا أمر سهل للغاية فلقد أصبحت هناك عشرات الاستوديوهات والأماكن التي تصنع الخيل في العالم سواء في الغرب أو الشرق، وخاصة بدخول الكمبيوتر جرافيك فيها مع باقي الوسائل القديمة التي أصبحت مساعدة وأساسية كذلك مع الجرافيك، حتى لا يعتقد أحد أن الكمبيوتر لغى الطرق الكبيرة للخدع في الماضي.

ويتبع ذلك ثانياً المطلب التنفيذي وهذا لا يصلح إلا في جهة تمويل حكومية مثل مدينة الإنتاج الإعلامي أو ما شابه ذلك إذا تحركت وزارة الثقافة لإقامة ستوديو خاص للخيل والخدع، وبهذا يوجد جيل جديد وموضوعات جديدة وروح جديدة للفيلم المصري، وإنني أذكر عندما ظهر فيلم «جحيم تحت الماء» عام ١٩٨٧ وفي عرضه الخاص.. قال لي السيناريست الصديق محمود أبو زيد: الآن أستطيع أن أكتب مشهداً تحت الماء وتوالى الأفلام المصورة تحت الماء، وإن لم يكتب أحدهما المبدع محمود أبو زيد.. لذا فإن تواجد فنيين وكلية وستوديو سيطور هذا الفرع المبهر من الفن السينمائي.

وعلى الله قصد السبيل
والى الجزء الثانى بآمن الله

كشف بأسماء الأفلام المذكورة بالكتاب

الفيلم السنة إخراج تصوير/ رقم الصفحة

(أ)

أخطر رجل في العالم	١٩٦٧	نيزي مصطفى	كيلييو ٦٦/٦٥
أرض الفراغة		فيلم أمريكي روائي	١١٤
أرض السلام	١٩٥٧	كمال الشيخ	محمود نصر ١٥٤
الأزهار المعينة	١٩١٨	إكسيليو	امبرتو ديرييس - دافيد كورنيل ٢٦
استغاثة من العالم الآخر	١٩٨٥	محمد حسيب	سعيد شيمي ١٦١/٩١
استكدرية كمان وكمان	١٩٩٠	يوسف شاهين	رمسيس مرزوق ١٦٩/١٦٤
اسماعيل يس طرزان	١٩٥٨	نيزي مصطفى	محمد عبد العظيم ٧٢
اسماعيل يس في الطيران	١٩٥٩	فطين عبد الوهاب	علي حسن ٥٢
اسماعيل يس في متحف الشمع	١٩٥٦	عيسى كرامة	برنو سالفني ١٢٨
اشتباه	١٩٩١	علاء كريم	طارق التلمساني ١٤٦
اعدام ميت	١٩٨٥	علي عبد الخالق	سعيد شيمي ١٣٣/١٢٧/٥١/١٥٠
اغتيال	١٩٩٦	نادر جلال	سعيد شيمي ١١١/١٥٩/١٥٦/٦٩/٦٧
افراح	١٩٦٨	أحمد بدر خان	وحيد فريد ١٦٨/١٦٢
الامبراطور	١٩٩٠	طارق العريان	سعيد شيمي ومحمود عبد السميع ٧٢
أمير من مصر		فيلم أمريكي كرتون	٢٠
أنشودة الراديو	١٩٣٦	توليو كيارييني	توليو كيارييني ٣٦
أنياب	١٩٨١	محمد شبل	محسن نصر ١٤٧
أه وآه من غربات	١٩٩٢	محمد عبد العزيز	عصام فريد ٥٢
أيام الماء والملح	١٩٩٠	يوسف إبراهيم	سعيد شيمي ١٦٢

(ب، ت، ث)

بابا عريس	١٩٥٠	حسين فوزي	ويلي فيكتورفيتش ٧٩
البرنس	١٩٨٤	فاضل صالح	محمد نصر ١٣٠
بطل من ورق	١٩٨٨	نادر جلال	سعيد شيمي ١٥٩/١٥٦
البعض يعيش مرتين	١٩٧١	كمال عطية	أحمد خورشيد ٩٣

(ج، ح، خ)

بنت الباشا المدير	١٩٣٨	أحمد جلال	توليو كيارييني ٣٦
بلال مؤذن الرسول	١٩٥٣	أحمد الطوخي	عبد العزيز فهنى ١٤٢/١٣٣
بين الأطلال	١٩٥٩	عز الدين نو الفقار	وحيد فريد ٧٠
بيت الله الحرام	١٩٥٧	أحمد الطوخي	كيلييو ١٤٤/١٤٣
بيوت الشيطان		فيلم فرنسي	١٤
تعال سلم	١٩٥١	حلمي رفلة	جوليو دي لوكا ١٥٣
تمرحنة	١٩٥٧	حسين فوزي	محمود نصر ١٤٧
الثار	١٩٨٢	محمد خان	سعيد شيمي ٨٥
جحيم تحت الماء	١٩٨٧	نادر جلال	سعيد شيمي ١٧٣
جريمة في الأعماق	١٩٩٢	حسام الدين مصطفى	مأمون عطا ١٤٤
جزيرة الشيطان	١٩٩٠	نادر جلال	سعيد شيمي
جناب السفير	١٩٦٦	نيزي مصطفى	مصطفى حسن ١٣١
جوز الأربعة	١٩٥٠	كمال الشيخ	أحمد خورشيد ٧٨/٧٧
الحب فوق قضية الهرم	١٩٨٦	عاطف الطيب	سعيد شيمي ٨٥
حسن اللول	١٩٩٦	نادر جلال	سعيد شيمي ٦٩/٦٧
الحصن المسكون		فيلم فرنسي	١٧
حرام عليك	١٩٥٣	عيسى كرامة	ريتشارد كرامة ١٢٨/١٢٦/١٢٤
حكايات الغريب	١٩٩١	أنعام محمد علي	سعيد شيمي ١٦٢
حكاية حب	١٩٥٩	حلمي حليم	وحيد فريد ٦٤
حياة أو موت	١٩٥٤	كمال الشيخ	أحمد خورشيد ٧٠
القاتم السحري	١٩٢٢	ليونار لاريتشي	الفيزي أورغانيللي ٢٦
خاتم سليمان	١٩٤٧	حسن رمزي	مصطفى حسن ٤٧

(د، ر، ز)

دعاء الكروان	١٩٥٩	هنري بركات	وحيد فريد ٨٦
الدكتور	١٩٣٩	نيزي مصطفى	محمد عبد العظيم ٥٥
دكتور جيكل ومستر هايد		فيلم انجليزي	١٣٥/١٣٤

سعيد شيمي ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٩٣	أنعام محمد علي	الطريق إلى إيلات	١٩٩٣
مصطفى حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٩٤	نيزاري مصطفى	طاقية الاخفاء	١٩٩٤
فيلم أمريكي ١١٤			(ع. غ. ف. ق. له. ل)	
علي حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٩٣	فيلين عبد الوهاب	عبد الله الكبير	١٩٩٣
رمسيس موزوق ١٣١	١٩٥٤	حسن الإمام	عروس النيل	١٩٥٤
مسعود عيسى ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٨٦	حسن الصفي	عقوبة اسماعيل يس	١٩٨٦
محمد عبد العظيم ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٥٩	حسن رضا	غفرت سماره	١٩٥٩
مسعود عيسى ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٥٣	حسن فوزي	غفرت عم عيده	١٩٥٣
وليد سري ١٧	١٩٦٨	فيلين عبد الوهاب	غفرت مراتي	١٩٦٨
جوليوني لوكا ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٤٩	هنري بركات	غفرت هاتيم	١٩٤٩
سعيد شيمي ١٤٧/١٢/١٣٧٢/١٣٧٢	٢٠٠٠	أحمد عاطف	عمر ٢٠٠٠	٢٠٠٠
مصطفى حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٥٤	احسان فرغل	العصر واحد	١٩٥٤
عبد الحليم نصر ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٤٨	أنور وجدي	عبر	١٩٤٨
محمود عبد السميع ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٨٢	خيرى بشارة	العامة ٧٠	١٩٨٢
مصطفى حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٤٦	محمد عبد الجواد	عودة طاقية الاخفاء	١٩٤٦
عبد الحليم نصر ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٤٩	أنور وجدي	غزل البنات	١٩٤٩
دايفد كورنيل ٢٦	١٩٢٨	ابراهيم لاما	فاجعة فوق الهرم	١٩٢٨
علي حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٦٠	فيلين عبد الوهاب	الفانوس السحري	١٩٦٠
كمال كريم/سمير فرج ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٨٤	نيزاري مصطفى	فتوة الناس الغلابة	١٩٨٤
عبد العزيز فهمي ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٧١	صلاح أبو سيف	فجر الاسلام	١٩٧١
سعيد شيمي ١٥٦	١٩٩٣	أشرف فهمي	فخ الجواسيس	١٩٩٣
وليد سري ١٣١	١٩٢٨	حسن حافظ	فيما زلما	١٩٢٨
١٦٤	١٩٧٦	فيلم عراقي	القاسية	١٩٧٦
ماير الستوسكي ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٦٧	ابراهيم لاما	قبلة في الصحراء	١٩٦٧
مصطفى حسن ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	١٩٨٦	حسن الإمام	قصص الشوق	١٩٨٦
رمسيس موزوق ١٦٦	١٩٨٦	أحمد فؤاد	القطار	١٩٨٦
ابراهيم عادل/جوشكو ١٩٣	٢٠٠٠	كمال عطية	شذبل أم ماشم	٢٠٠٠

أنور وجدي ١٩٥٣	١٩٥٣	فيلم فريد ٦٦	الرجل ذو الرأس المطاطية	١٩٥٣
جورج ميليس	١٩٧٢	فيلم فرنسي ١٧/١١/١٣٧٢/١٣٧٢	رحلات جاليفر	١٩٧٢
جورج ميليس	١٩٧٢	فيلم فرنسي ١٧	رحلة إلى الأعماق	١٩٧٢
جورج ميليس	١٩٧٢	فيلم فرنسي ١٧	رحلة إلى القمر	١٩٧٢
فؤاد عبد الملك ١٢٨	١٩	١٢٨	رحلة إلى القمر	١٩
عز الدين أبو الفكار	١٩٥٧	وحيد فريد ١٥٤	رد قلبي	١٩٥٧
محمد خان	١٩٨٠	سعيد شيمي ١٥٤	الرغبة	١٩٨٠
نادر جلال	١٩٩٨	سمير فرج ٢٩	رسالة إلى الوالي	١٩٩٨
حسن الإمام	١٩٦٣	علي حسن ١٣٦	زقاق الدق	١٩٦٣
عيسى كرامة	١٩٦١	زكريا منصور	زوج بالبيجار	١٩٦١
محمد كريم	١٩٣٠	جاستون مادي	زيت	١٩٣٠
(س. ف. ط. ط)				
نيزاري مصطفى	١٩٥٩	علي حسن ١٥٦/٥٦/٥٦	سبر طاقية الاخفاء	١٩٥٩
نيزاري مصطفى	١٩٥٨	الفيزي أورتانيلي ٦٦	سلطان	١٩٥٨
حسام الدين مصطفى	١٩٦٧	كليو ١٢	السنان والخريف	١٩٦٧
نيزاري مصطفى	١٩٣٧	محمد عبد العظيم ١٥٦/٥٦/٥٦	سلامة في خير	١٩٣٧
نادر جلال	١٩٨٦	سعيد شيمي ١٦١	سلام يا صاحبي	١٩٨٦
جورج ميليس	١٩٥٢	فيلم فرنسي ١٤	سنويلا	١٩٥٢
يوسف شاهين	١٩٥٢	محمود نصر ١٥٣/٩/١٥٣/٩	سيدة القطار	١٩٥٢
جورج ميليس	١٩٤١	فيلم فرنسي ١٧	السيدة المخفية	١٩٤١
نيزاري مصطفى	١٩٣٥	فيلم فرنسي ١٧	سبي عمير	١٩٣٥
أحمد جلال	١٩١٨	بريما فيرا ٣٦	شجرة الدر	١٩١٨
إكسليو	١٩٨١	أميرتوريس - رافيد كورنيل ٢٦	شرف النبوية	١٩٨١
جورج ميليس	١٩٧٢	فيلم فرنسي ١٤	الشيطان في الدير	١٩٧٢
أشرف فهمي	١٩٨٤	سعيد شيمي ١٥٦/٥٦/٥٦	الشيطان يعظ	١٩٨٤
حسام الدين مصطفى	١٩٩٤	أحمد خورشيد ١٤٣	الشيء	١٩٩٤
أحمد الخامس	١٩٩٤	رغميس موزوق ١٥٥	الطائرة المقودة	١٩٩٤

والإسلاماء
وداد
الوصايا العشر
يحيا الحب
يتابع الشمس
يوم الاستقلال
يوم من عبرى
١٩٦٩
١٩٣٦
١٩٣٨
١٩٦٦
١٩٦٠

أنثون بارزون
فرقة كرامب
سينسلى دى ميل
جورج فينى
عاطف سالم

وخند فريد ١٤٢
سانجى بويل ٣٧
فيلم أمريكى ١١١
جورج بنوا ١٥٢
حسن التمسائى ٨٢
فيلم أمريكى ٢٠
عبد الحليم نصر ٦٤



١٩٦٩
١٩٣٦
١٩٣٨
١٩٦٦
١٩٦٠

أنثون بارزون
فرقة كرامب
سينسلى دى ميل
جورج فينى
عاطف سالم

وخند فريد ١٤٢
سانجى بويل ٣٧
فيلم أمريكى ١١١
جورج بنوا ١٥٢
حسن التمسائى ٨٢
فيلم أمريكى ٢٠
عبد الحليم نصر ٦٤

كرمنى فى الكلوب
الكف
الكنز
اللعبة
لو كنت غنى
ليلى
١٩٦٨
١٩٨٥
١٩٩٢
١٩٨٧
١٩٤٢
١٩٤٢

(م.هـ.و.ي)

المرأة الجوهرة
المرأة والساطور
المصرى
مصطفى أو الساحر الصغير
المصير
معبرة الياهاير
معبرة الحب
معرف النبوى
مغامرات عنتر وعيلة
الوطن كين
الموياه
الليونير
من أين لك هذا
المنزل رقم ١٢
المهاجر
ناحية
القاس الى جوه
ناصر ٥٦
الناصر صلاح الدين
نحو الهلوة
الهلوت
١٩٥٩
١٩٩٩
١٩٣٧
١٩٦٧
١٩٢٠
١٩٢٥
١٩٤٨
١٩٤١
١٩٧٥
١٩٥٠
١٩٥٢
١٩٥٢
١٩٩٤
١٩٦٩
١٩٦٩
١٩٩٦
١٩٦٢
١٩١٧
١٩٨٥

محمود نو الفقار
سعيد موزوق
فيلم أمريكى
محمود خليل و أشد
يوسف شاهين
حلمى رفقة
ابراهيم لاما
ابراهيم لاما
صلاح أبو سيف
أورسن ويلز
شادى عبد السلام
حلمى رفقة
تيازى مصطفى
كخال الشيخ
يوسف شاهين
أحمد بيزخان
جلال الشرقاوى
محمّد فاضل
يوسف شاهين
إكسيليو
سمير سيف
١٢٥
١٤٦
١١٤
١١٤
١٢٧
١٢٧
١٥٤
٢٩
٥٠
١٦٤
١٢٧
١٥٤/١٤٢/١٢٦
١٥٤/١٤٢/١٢٦
٢٦

عبد الحليم نصر ١٢٥
طارق التمسائى ١٤٦
١١٤
الفرقة أرفانل/بند بيمى ٢٥/١٢/٢٩/٣٧
محسن نصر ٨/٢٩
وحيد فريد ٨٦
داقيد كورنيل ٣٦
ابراهيم لاما ٣٦
مصطفى حسن ١٥٤
فيلم أمريكى ٨٤
عبد العزيز فهمى ١١٤
محمود نصر ٥٠/٥٢
أحمد خير شيد ٥٠/٥٢
وحيد فريد ١٥٤
رسميس موزوق ٢٩
وديد سرى ٥٠
عبد الحليم نصر ١٦٤
وديد سرى ١٢٧
ضياء المهدى ١٥٤/١٤٢/١٢٦
اميرتودريس وداقيد كورنيل ٢٦
وحيد فريد ١٢٤



سعيد شيمى

- مواليد القاهرة عام ١٩٤٣
- مدير تصوير سينمائى. خريج المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١.
- خريج (C. M. A. C.) الاتحاد الدولى للغوص وأول من صور سينمائيا تحت الماء فى مصر.
- أخرج أفلام تسجيلية وروائية فى مصر وخارجها.
- أختير عضو تحكيم فى عدة مهرجانات محلية ودولية.
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة.
- محاضر فى التصوير السينمائى والإلكترونى بهيئة قصور الثقافة.
- صور ٧٦ فيلما قصيرا حتى عام ٢٠٠١.
- صور ٩٧ فيلما روائيا حتى عام ٢٠٠١.
- حصل على ٣٧ جائزة فى التصوير التسجيلى والروائى والإخراج من عام ١٩٦٩ إلى ٢٠٠٢
- له العديد من المقالات المنشورة عن التصوير والفن السينمائى بدأ من عام ١٩٦٨.

صدرت له عدة كتب سينمائية منها:

- * التصوير السينمائى تحت الماء عام ١٩٩٦.
- * تاريخ التصوير السينمائى فى مصر عام ١٩٩٧.
- * الحيل السينمائية للأطفال عام ١٩٩٨.
- * أفلامى مع عاطف الطيب عام ١٩٩٩.